DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS




UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO



DIE

KUNST UNSERER ZEIT

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS



MÜNCHEN

☆ ☆



G. FRANZ'SCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN.

INHALTS-ANGABE.

1902. II. HALBBAND.

Literarischer Theil.

Vollbilder.

Textbilder.



Ernst Zimmermann. Selbstporträt.

ERNST ZIMMERMANN

VON

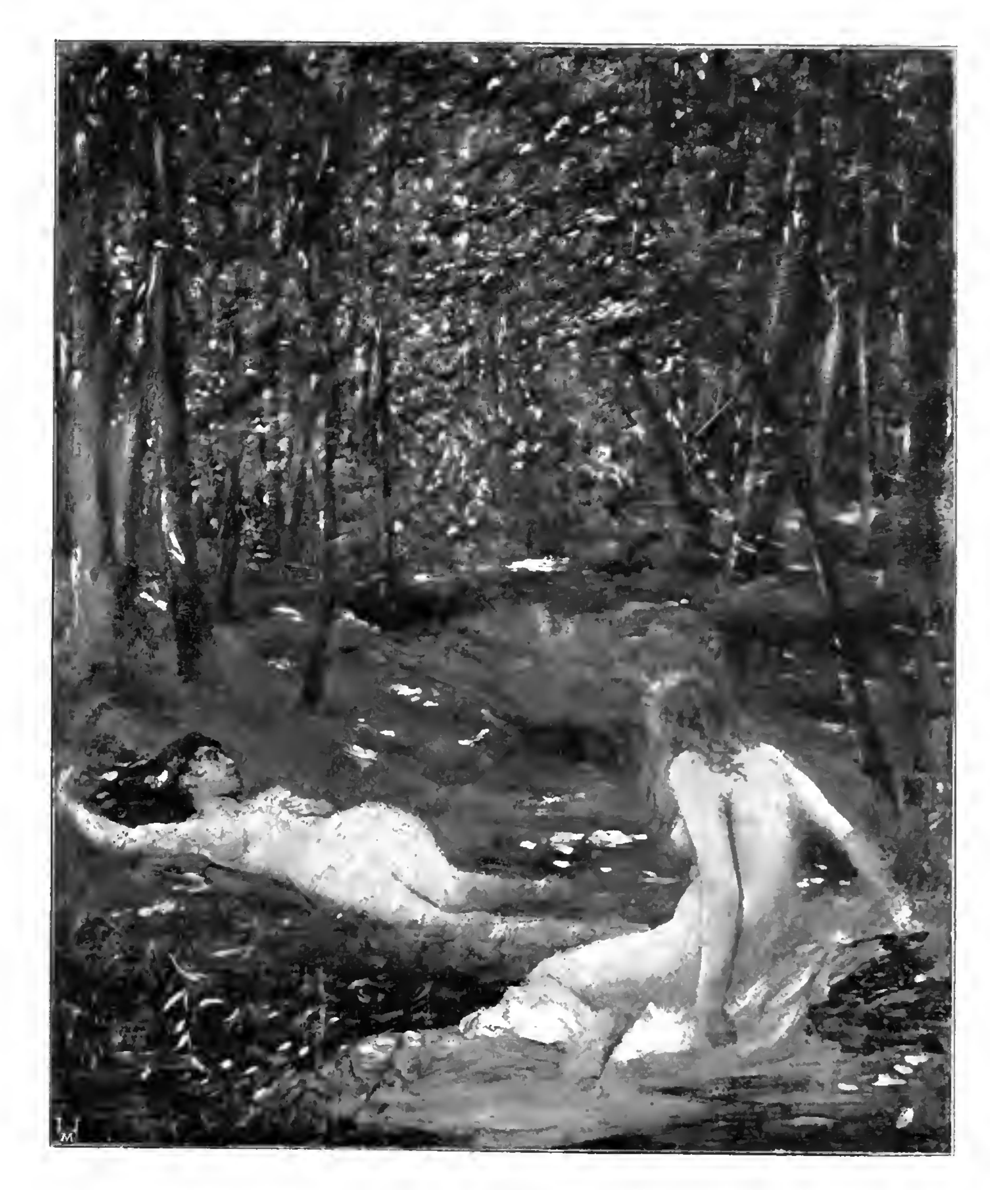
FRITZ VON OSTINI.

Am 15. November 1901 ist in München der Maler Karl Georg Ernst Zimmermann gestorben, betrauert nicht nur von den Seinen und den Kunstfreunden des Landes, sondern auch, was für den Künstler und Menschen im Grunde mehr sagen will, ehrlich beklagt von seinen Berufsgenossen aller Richtungen, Alten und Jungen! Ernst Zimmermann hat im Kunstleben seiner Zeit eine bedeutsame, wenn auch nie eine geräuschvolle Rolle gespielt und war auf fast allen Gebieten figürlicher Malerei thätig, dazu einer der besten Stilllebenmaler, die wir in Deutschland haben — das heisst auf seinem Spezialgebiete, dem Fischstillleben, überhaupt unerreicht. Seine Bildnisse waren vortrefflich, ganz anspruchslos, aber immer sprechend lebendig, seine Genrebilder voll Humor, Liebenswürdigkeit und Temperament; aber seine grösste Bedeutung hatte er doch als Meister religiöser Malerei, auf die er sein ganzes Können und intensivstes Streben wandte. Unter Jenen, welche für eine Befreiung der religiösen Malerei von seelen- und gedankenloser Schablone bahnbrechend eintraten, steht er in allererster Reihe mit Gebhardt und Uhde — zeitlich sogar noch vor dem Letztgenannten.

Ein kurzer Rückblick auf Ernst Zimmermann's Leben mag verstattet sein vor der Würdigung der Werke, welche ihn uns lieb gemacht haben. Die Kunst hat er als Erbtheil überkommen. Sein Vater war der Maler Reinhard Sebastian Zimmermann aus Hagenau am Bodensee (geboren 9. Januar 1815, gestorben in München 16. November 1893), seine Mutter, Frau Hedwig Zimmermann, war eine geborene Spinnhirn aus Freiburg. Reinhard Sebastian Zimmermann war als geschätzter Genremaler bekannt, von welchem auch die Münchener Pinakothek zwei Bilder besitzt. Er muss ein Mann von hohem Streben, vielseitigen Interessen für alles Gute und Schöne und reichem, bescheidenem Gemüth gewesen sein, dem Buche nach, in welchem er sein Leben für seine Kinder beschreibt: „Erinnerungen eines alten Malers", München 1884. Ernst wurde in München am 24. April 1852 geboren. Der Vater Zimmermann war erst nach allerlei Kämpfen, nachdem er vorher Kommis gewesen, zur Kunst gekommen, dem Sohne ward es leichter gemacht, und die erste liebevolle Anleitung erhielt er vom Vater selbst; zum Kaufmannsstande war allerdings auch er erst bestimmt worden, hatte nach der Volksschule die Handelsschule durchmachen müssen, aber schliesslich und wohl nicht allzu widerwillig gab der Vater seinen Bitten nach, ihn mit einem ungeliebten Berufe zu verschonen, und nahm ihn als Schüler an. Der Knabe erlebte eine schöne frohe Jugend, trotzdem er fünfjährig schon die Mutter verlor. Die Stiefmutter, die er bekam, war mit den Kindern gut, und alle Ferienwochen verjubelten diese an den schönen Ufern des Bodensee's. Der Knabe scheint früh Talent gezeigt zu haben, wie er später einmal als reifer Künstler und noch dazu ganz objektiv festzustellen Gelegenheit hatte. Sein Sohn fand vor kurzem auf einem Skizzenbuchblatte des Vaters eine Aufzeichnung dieser „Feststellung", die wohl verdient, mitgetheilt zu werden. Das Skizzenbuchblatt ist eingeleitet mit der Schilderung eines Häuschens bei Meersburg auf der Höhe, ob dem See, das der Künstler mit Glück und Stolz sein eigen nannte, — früher war dort eine Wirthschaft betrieben und von Gästen aus Konstanz und Meersburg fleissig besucht worden. Zimmermann erzählt nun, wie er an einem herrlichen Sommermorgen dort sich der grünen Welt freute, als plötzlich ein Geistlicher daher kam, sich das Haus ansah und der Meinung schien, hier sei immer noch eine Schenke. Der Besitzer liess ihn auf diesem Glauben, gab sich als Sommergast aus und liess den Besucher wie in einem Wirthshause bedienen. Man war bald in ein lebhaftes Gespräch verwickelt.

„Der Herr Pfarrer war ein fein gebildeter Herr und hatte Sinn für alles Schöne in Natur und Kunst. Er erzählte mir, dass er früher auch manchmal da in der Laube seinen Schoppen getrunken habe, als er noch Student war in Konstanz. Jetzt habe er eine entlegene Pfarrei im Gebirg am Höchsten und komme selten von dort weg. Nun habe er aber doch seinen lieben Bodensee wieder einmal in der Nähe sehen und alte Bekannte besuchen wollen. Unter Anderen auch den Maler Zimmermann in Hagenau, und ob ich den alten Herrn vielleicht kenne. Ich sagte „ja" und er befinde sich recht wohl. Kennen musste ich ihn wohl, denn er war ja mein lieber Vater. Dann erkundigte sich Pfarrer Müller nach den Söhnen Zimmermann's. Diese habe er als kleine Buben oft in Konstanz gesehen, da er bei einer Grosstante von ihnen wohnte, und auch in seiner Bude seien die lustigen kleinen Burschen viel und gern gewesen. Na, nach und nach kam ich so in die

Enge, dass ich meine angenommene Rolle aufgeben und mich in aller Form zu erkennen geben musste. Nun war die Freude gross, lachend holten wir meine Frau, die Kinder kamen auch herbei, und bald waren wir mit Pfarrer Müller gute Freunde. Ich hatte schon lange eine Rolle Papier, die er auf den Tisch gelegt hatte, neugierig betrachtet, da es mir schien, als enthalte sie Zeichnungen. Er sah mir die Neugier wohl an und schob mir die Rolle hin, sagend, er habe die Sachen meinem Vater zeigen wollen. Da waren nun allerlei Männlein und Weiblein und Rössle gezeichnet, wie ein Kind es eben so macht, aber immerhin etwas besser, als das sonst gewöhnlich der Fall ist. Da dachte ich, der Pfarrer habe in seiner Gemeinde den kleinen Künstler entdeckt und wolle nun das Urtheil eines wirklichen Künstlers hören. Ich sagte ihm, der kleine Kerl, der das gemacht habe, habe entschieden Talent. Da lachte er laut auf und sagte, die Zeichnungen seien von mir und bei ihm und der Tante Manz entstanden. Natürlich lachten wir alle mit, und ich habe seitdem das Hochgefühl, dass ich als Bube ein talentvoller Kerl war."



Ernst Zimmermann. Sommer.

Es wird jedenfalls selten Einer dazu kommen, in dieser Art mit voller Objektivität über seine eigene Begabung zu urtheilen. Der Vater Reinhard Sebastian hatte sie wohl auch erkannt und war mit den Erfolgen seines Schülers, den er, wie man's dazumal eben nicht anders wusste, anfangs fleissig nach Gips zeichnen liess, wohl zufrieden. Schon nach Jahresfrist kam der damals Sechzehnjährige an die Münchener Akademie und zwar in den Antikensaal zu Strähuber, wo das Zeichnen nach Gips natürlich von vorn losging, aber von dem jungen Mann, wie wohl von jedem wirklich talentvollen Schüler, mit geringer Begeisterung betrieben wurde. Er hat seinem, im Übrigen hochverehrten Meister Strähuber, der selber sein Handwerk trefflich ver-



Ernst Zimmermann. Studie.

stand, wenig Freude gemacht und war daher froh, als er in die Naturklasse zu Anschütz kam. Anschütz war ein guter Zeichner und als Zeichner auch ein guter Lehrer. Als Mallehrer war der ganz auf veralteten klassizistischen Drill eingeschworene Anschütz umso gefürchteter, und so erklärt es sich leicht, dass der Jüngling mit Sehnsucht in die Schule von Wilhelm Diez hinüberstrebte, als dieser eben angestellt wurde. Es war an sich schon für die Akademiker eine grosse Wohlthat, dass eine neue Malklasse eingerichtet wurde, denn eine übergrosse Zahl drängte sich dazu heran. Von Wilhelm Diez wussten die Akademiker freilich noch nicht viel, aber immerhin: er war doch ein neuer Mann. Nur das erzählte man sich von Diez, dass er jung sei und fidel und sehr energisch, wo es sein musste! Der Andrang zu seiner Schule war denn auch gleich so stark, dass nicht alle Aspiranten Platz finden konnten; auch Zimmermann musste für's Erste noch ein Semester bei Anschütz bleiben und konnte nur von ferne auf die Wunderdinge lauschen, die man sich von der Diez-Schule erzählte. Da würden mit den allergrössten Pinseln überlebensgrosse Köpfe gemalt — und wie schneidig! Aber zeichnen müsse man — ist doch Wilhelm Diez immer ein ebenso sicherer als geschmackvoller Zeichner gewesen. Über seine Lehrzeit bei Diez erzählt der Künstler in knappen Aufzeichnungen, die von ihm erhalten sind: „Im nächsten Semester konnte ich in seine Schule eintreten. Da in der Akademie kein Platz mehr war, hatte man der Schule einen solchen im Glaspalast eingeräumt. Die Bretterwände waren mit Papier überzogen, ein Ofen (vielleicht waren es gar zwei?) hineingestellt, so dass es im Winter heiss und kalt, im Sommer blos heiss war. In diesem Raume hatte sich eine ganz ausgemacht lustige Gesellschaft zusammengefunden. Alle, mit Ausnahme von drei Leuten, die aber keinen Spass verstanden, waren jederzeit zum höchsten Ulk aufgelegt, auch wenn Keiner einen Pfennig Geld in der Tasche hatte — vielleicht dann erst recht. Und Diez, der so strenge war bei der Arbeit, hatte seine Freude an der lustigen Bande. Er war der Freund seiner Schule, und wahrscheinlich hat ihn auch der Eine oder Andere ein- oder mehrmals angepumpt. Aber gearbeitet wurde in diesem Glashause und zwar so, dass die Schule bei der ersten Konkurrenzausstellung, die sie mitmachte, mit Glanz bestand. Diez, selbst noch jung, war ein für seine Kunst hochbegeisterter Meister und begeisterungsfähiger Lehrer." Die alte Akademie, welche längst um des prunkvollen Monumental-



Ernst Zimmermann pinx.

Christus [illegible]



baues beim Siegesthor willen verlassen worden ist — Ruf und Erfolge der Akademie sind nicht im Verhältnis zu dem Bau gewachsen! —, hatte eine für das durstige Akademikervölkchen sehr gefährliche Nachbarschaft, von der auch der Glaspalast nicht zu weit weg war — den Augustinerbräu. Da ward denn mancher kräftige Frühschoppen eingenommen, mancher Streich ausgeheckt und manches hitzige Wortgefecht ausgefochten, etwa über die Frage, wer grösser sei, Raffael, Cornelius oder Piloty? Die Frage ist aber nie definitiv entschieden worden.



Ernst Zimmermann. Studie.

Bis zum Jahre 1873 blieb Zimmermann bei Wilhelm Diez in der Schule, wo er viel gelernt hat. Seine Malweise verrieth den Zusammenhang mit dieser Schule in gewissen technischen Einzelheiten, den warmen braunen Tiefen und Untermalungen, über welche die Farben dann sparsam und diskret, stets mit reiner klarer Wirkung hingestrichen waren, bis an sein Lebensende. Davor, ein Nachahmer zu werden, schützte ihn schon sein Talent und dann auch wohl sein ganz anders geartetes Genie und sein anderes Format. Im Jahre 1873 machte er sich als Maler selbständig, nachdem er schon ein Jahr vorher sein erstes Bild gemalt und, was mehr bedeutet, verkauft hatte. Noch in diesem Jahre war es ihm gegönnt, eine Studienreise nach Venedig zu unternehmen, ein Jahr später sah er Wien und dessen Kunstschätze, sowie die Weltausstellung; 1874 verbrachte er einige Monate in Paris, das auch sein Vater ein paar Jahre besucht und wo dieser mit grossem Erfolg ausgestellt hatte. R. S. Zimmermann rühmt sich mit freudigem Stolz, damals (1867) von der Pariser Kritik „maitre excellent" genannt worden zu sein und allerlei Aufträge für England und Amerika erhalten zu haben. Ein Bruder des R. S. Zimmermann besass in der Seinestadt ein „Hôtel garni". Von entscheidendem Einfluss ist auf Ernst Zimmermann der Pariser Aufenthalt wohl nicht gewesen; er kam als guter deutscher Maler und Diezschüler wieder an die Isar zurück, zunächst freilich, um sein Deutschthum als Einjährig-Freiwilliger des III. bayerischen



Ernst Zimmermann. Skizze.

Chevaulegersregiments zu dokumentieren. Später hat er dem gleichen Regiment auch als Reserve-Offizier angehört. Das Herz hatte den jungen Mann freilich schon früher zu den Waffen gedrängt — 1870, als die deutschen Heere nach Frankreich marschierten; als zu jung aber, hatte man ihn zurückgewiesen.

Ernst Zimmermann machte sich nun, zunächst als Genremaler, bald einen Namen. Noch ehe er Soldat ward, hatte er eine Anzahl Bilder in die Öffentlichkeit gebracht; da war ein Mönch, der seine Geige flickt (1871), eine Gauklerbande in der Dorfscheune (1874), allerlei Schilderungen aus dem Leben der Fischer am Bodensee, ein Prinzesslein, das auf der Landstrasse zwischen staunenden Bauern spazieren geht (1877). Dies letztere, humorvolle und originelle Bild machte grosses Aufsehen. Reisen nach dem Norden und Süden erweiterten inzwischen immer wieder seinen Gesichtskreis; er sah Norddeutschland und damit Berlin und, was er nach den Venetianer Eindrücken für seine künstlerische Entwicklung selbst am höchsten schätzte, Holland und Belgien. Im Jahre 1878 trat er mit einer Schweizerin, Frl. Caroline Keyser-Zelger aus Stans (Unterwalden), vor den Altar, die ihm in glücklichster Ehe vier Kinder schenkte und ihm eine aufopfernde Lebensgefährtin war.

Hatte der junge Maler auch bald genug Erfolg gehabt und seine künstlerische, wie gesellschaftliche Existenz auf eine gesunde Basis gestellt, eine bedeutsame Rolle im Kunstleben seiner Zeit spielte er doch erst vom Jahre 1879 ab, das übrigens auch in seiner inneren Entwicklung den Beginn starken künstlerischen Aufschwunges bedeutet. Damals trat er mit seinem grossen Bilde „Der zwölfjährige Christus im Tempel“ vor die Öffentlichkeit und in seine Thätigkeit als Maler der kirchlichen Historie ein, die ihm unvergänglichen Ruhm sicherte. Das Bild war mehr als ein Stück gute Malerei, es war eine That und ein Wagnis. Gewagt hatte er es, seinen Stoff auf neue Art, menschlich und historisch, anzufassen mit einem kecken Realismus, der den Leuten von damals freilich noch viel kühner erschien. Sie haben weidlich gegen ihn gezetert, und der Vorwurf, dass er sein Sujet „allzusehr modernisiert“ habe, war noch der mildeste, der ihm gemacht wurde. In Wahrheit ist er von allem extremen Realismus, von einem „Kultus des Hässlichen“, wie ein Lieblingsschlagwort der Vertreter des akademischen Pseudoidealismus lautet, weit ab. Aber er malte seinen zwölfjährigen Jesus als das, was er wirklich gewesen ist, als schwarzlockigen Judenknaben, mit den charakteristischen Kennzeichen der semitischen Rasse in dem klugen und feingeschnittenen Gesicht. Und die Schriftgelehrten im



Fritz Zimmermann: Im Obstgarten.

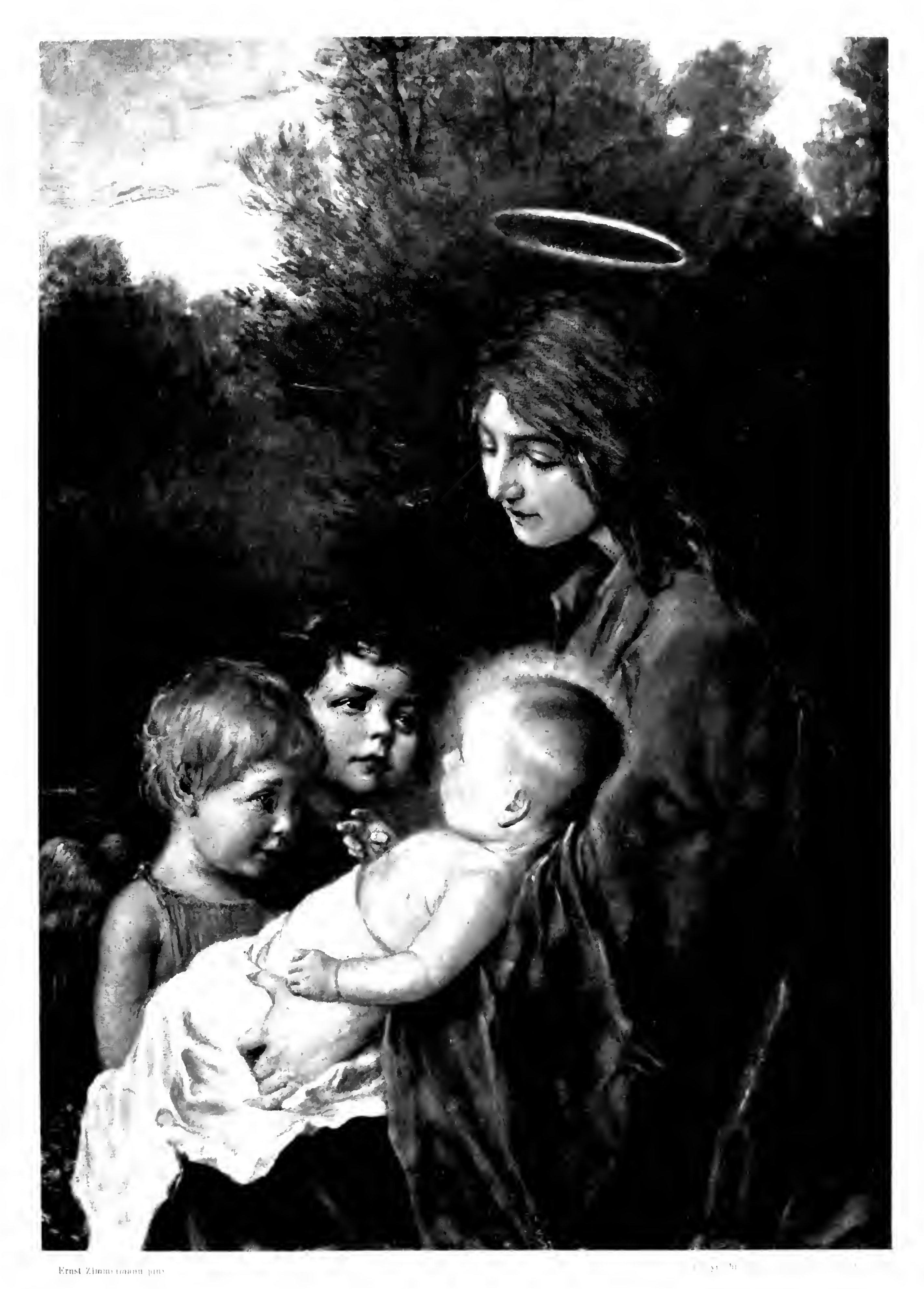
Bilde, welchen der Sohn der Maria hier Antwort gibt, sind natürlich auch als richtige Bürger von Judäa gekennzeichnet, nicht unliebenswürdig, aber echt! Mit trefflicher Charakterisierungskunst sind die weisen Herren geschildert, wie sie, Jeder nach seiner Weise, den klugen Antworten des Knaben lauschten: „Und es erstaunten Alle, die ihn hörten, über seinen Verstand und seine Antworten", heisst es in der Bibel. Bis zu Eduard von Gebhardt und Ernst Zimmermann hatte sich unsere neuere deutsche Kunst eigentlich an eine menschliche Charakterisierung der Christusgestalt, sowie daran, ihn in sein wirkliches Milieu zu versetzen, nicht gewagt; das Kind Jesus war mehr oder minder der traditionelle Italienerknabe, der Mann Jesus jener milde internationale Typus mit weichen Zügen, lockigem Haar und schönem Bart. Und jene Bilder wirkten nicht mehr ernstlich auf das Gemüth des Beschauers in ihrer stereotypen Holdseligkeit und Milde, mit ihren stets wiederholten Figuren; die ganze religiöse Malerei jener Tage war auf einem toten Punkt angekommen, und das empfand unsere Kunst schwer genug; denn ein unerschöpflicher Hort ewig schöner und allgemein menschlich packender Motive lag damit brach. So war ein Suchen nach neuen Pfaden zu diesem werthvollen Besitz. Ernst Zimmermann schlug resolut und trotz allen Widerspruchs, auch mit bestimmendem Erfolg den seinigen ein; noch schärfer hat bekanntlich Max Liebermann, der im gleichen Jahre das gleiche Motiv malte, zugegriffen, so scharf allerdings, dass sein Versuch schliesslich unfruchtbar und nur das rein malerische, freilich nicht geringe Verdienst des Bildes bestehen blieb. Zwanzig Jahre früher schon hatte kein Geringerer als Adolf Menzel den Stoff „Christus im Tempel" mit ähnlich derbem Realismus, wie Liebermann, mit ähnlich drastischer Betonung der Rasseneigenthümlichkeiten angepackt; auch hieran hatte sich keine Weiterentwicklung der religiösen Kunst geknüpft, die — Muther erinnert daran in seiner „Modernen Malerei" — Fr. Th. Vischer im Jahre 1848 für tot erklärt hat. „Mit der Religion hat die Kunst entschieden gebrochen", schrieb er. Er irrte sich. Im gleichen Jahre wurde noch Fritz von Uhde geboren und wenig später Ernst Zimmermann, welche dem neues Leben einhauchten, was dem gelehrten Ästhetiker im tollen Jahre erstorben schien. Und diese Beiden kamen auf getrennten Wegen zu ihrem Ziel.



Ernst Zimmermann. Der Fuchs.

Als Maler betont Ernst Zimmermann stark das koloristische Moment, kräftig und doch mit

leichter Hand den Pinsel führend, auf saftig brauner Untermalung seine satten Farben meisterlich zur Wirkung bringend. Ob er sich dabei, wie sachverständig orakelt wurde, „theils an die Venetianer, theils an Correggio anschloss", möge dahingestellt sein. Er ist doch wohl in der Hauptsache ein echter Sohn seiner Zeit und Heimath, ein ganz spezifischer Münchener Maler und dürfte genau nach den gleichen Grundsätzen gearbeitet haben, wenn er Correggio und die Venetianer nie gesehen hätte. Sein „Christus im Tempel" hat durch seine malerische Vollendung nicht minder Aufsehen erregt, wie durch den Inhalt der Darstellung. Von 1879 ab wechselten auf seiner Staffelei religiöse und Genre-Bilder, sowie Stillleben u. s. w. in bunter Reihe. Er war nicht der Mann, eine erfolgreiche Spezialität gleich zu Tode zu hetzen. Erst 1883 erschien wieder ein grosses Bild biblischen Inhalts von seiner Hand, die prächtige „Anbetung der Hirten", welche heute als eine Perle der Sammlung moderner Bilder in der Neuen Pinakothek zu München prangt und überhaupt auch ein (wenn nicht das) Hauptbild Ernst Zimmermann's heissen muss. Es ist Nacht und die Hirten sind zum Stalle von Bethlehem gekommen. Selig lächelnd blickt Maria, die licht gekleidet neben einer Krippe sitzt, auf das Knäblein in ihrem Schosse nieder; ein Schimmer geht von dem Kinde aus und lässt die ganze Gruppe in blendender Helle erstrahlen. Anbetend naht sich das Hirtenvolk, frommgläubig und hoffnungsvoll aufblickend zu Mutter und Kind. Auch Kinder drängen sich mit heran; ein schwarzhaariger Knabe trägt ein Lämmchen als Angebinde herbei, ein blondlockiges kleines Mädchen schaut mit kindisch holder Verwunderung auf das strahlende Kindlein hin. Die Kinder und eine alte Frau im Hintergrunde sind nicht in altbiblische Gewänder gekleidet, sie könnten der Tracht nach Menschen unserer Tage sein, ebenso ist die junge Frau, die, Marien zunächst stehend, mit gefalteten Händen Jesus betrachtet, nicht eine Erscheinung aus jenen Tagen. Diese Anklänge an Uhde'sche Eigenart gehen nicht auf Uhde's Einfluss zurück, denn dieses Meisters erstes religiöses Bild solcher Art ist erst ein Jahr später erschienen. Zimmermann hat auch später seine biblischen Gestalten nicht mehr in eigentlich moderne Tracht gehüllt; wohl aber hat er sie in ihrem Wesen — von den malerischen Ausdrucksmitteln ganz abgesehen! — modern aufgefasst. Jene historische Treue, die Christus und die Hohepriester im Tempel als rassereine Israeliten gab, war für die Folge nicht festzuhalten, war eben auch nur ein Experiment und eine Übergangsstufe zu der späteren, einfach-menschlichen Auffassung der Typen gewesen, welche der Maler adoptierte. Es war für unser modernes Empfinden wohl absolut unthunlich, etwa im Stalle zu Bethlehem Maria als Jüdin und die Hirten als Juden, oder etwa gar schon den Neugeborenen mit semitisch gewölbten Brauen und gebogenem Näschen darzustellen. Aber an den Platz der überkommenen, unpersönlichen Figuren traten Typen aus der Heimath, und heimathliche Landschaft statt der Palmen und Mauern von Palästina gaben den Hintergrund. Auch die eminent liebenswürdige „Madonna" von 1884 sitzt mit dem Knaben in einem deutschen Rosenhag und Jener ist mit seinem blonden Flachshaar und den klaren blauen Augen ein echtgermanisches Kind. In stillem Mutterglück hat ihn Maria auf ihren Schoss gesetzt und hält ihn mit beiden Händen. Sie und der Knabe, der mit einem Cyclamenstrauss spielt und freundlich-ernsthaft dreinsieht, blicken gegen den Beschauer, wodurch das Bild etwas eigenthümlich persönlich Anziehendes gewinnt. Ganz anders, noch inniger und mütterlicher



Ernst Zimmermann pinx

Das Jesuskind



vielleicht, ist der Typus der Madonna auf dem viel späteren Werke „Das Jesuskind“. Mit einem Blick unsäglicher Liebe sieht da die in grüner Parklandschaft ruhende Gottesmutter herab auf das liebliche Kind, das in ihrem Schosse ruht. Es erscheint als Knäblein von wenigen Wochen, ganz kindlich und puttenhaft, aber ein lichter Schein geht von seinem Haupte aus und das rechte Händchen öffnet sich schon zu einer Geberde des Segnens gegen die Beiden, die mit leuchtenden Augen vor ihm stehen, einen schwarzhaarigen Johannes und einen drolligen naiven kleinen Engel. Hätte der Letztere nicht ein halbflügges Schwingenpaar auf dem Rücken, er erschiene mit seinem verwunderten Kindergesicht beinahe wie ein irdischer Hemdenmatz, der mit dem schönen Knäblein spielen möchte. Ganz ähnlich wie hier, als ein draller, gesunder Säugling mit lichtausstrahlendem Haupte ist der Jesusknabe aufgefasst in dem Bilde: „Und sie kamen und beteten das Kindlein an“. Er liegt in einem dürftigen Korbe, neben welchem seine Mutter sitzt, die Hände über dem Knie gefaltet. Ein schöner dunkellockiger Knabe, ein Mann mit langem Bart und eine sehr modern und „westlich“ aussehende alte Frau nahen sich anbetend dem Kinde. Ob biblische Gestalten mit diesen Dreien gemeint sind, die Frage bleibt offen. Dass das Motiv der „Anbetung des Kindes“ den Maler immer wieder angezogen hat, das beweist unter anderem auch eine in diesem Heft reproduzierte Skizze, die in ihrer Komposition, in ihren kraftvollen Gegensätzen von Hell und Dunkel geradezu an Rembrandt erinnert.

Eine „Heilige Familie“ Ernst Zimmermann's, die im Jahre 1892 entstand, ist von grosser Anmuth. Mutter und Kind sitzen, in ganz ähnlicher Stellung wie auf dem Bilde „Das Jesuskind“, in heiterer Frühlingslandschaft im Baumschatten, Vöglein zwitschern ihnen zu Häupten, Schmetterlinge und Käfer fliegen umher, die ganze Natur athmet Mai-Stimmung. Ein St. Joseph in altbiblischem Gewande steht vor den Beiden, zwei süsse Früchte in der Hand, die er dem Kinde lockend weist. Er ist als junger und stattlicher Mann dargestellt, im Alter wohl zum Gatten dieser jungen und schönen Maria passend, nicht aber zur Rolle des resignierten Pflegevaters, zu der ihn die Tradition und meistens auch die Kunst verurtheilt. In der Rechten hält er einen kräftigen Stock, wohl den Stiel einer Axt oder eines anderen Geräthes. Alle Attribute der Heiligkeit, wie die Aureolen und so weiter, hat der Maler hier bei



Ernst Zimmermann. Die Madonna mit den Schmetterlingen.



Die heilige Familie.
Nach einer Original-Radierung von Ernst Zimmermann.

Mutter und Kind weggelassen, nichts bieten wollend, als ein Bild reinen und menschlichen Familienglücks. In den übrigen Christusbildern Zimmermann's ist es der Mann Christus, mit welchem der Künstler sich beschäftigt, so auch in dem 1886 entstandenen Werk „Christus und die Fischer". Hier ist der Heiland mit ernsten, ein wenig asketischen Zügen in vertrautem Gespräch mit einem alten Fischersmann dargestellt; dieser sieht mit dem Ausdruck eines Mannes darein, welcher gespannt auf die Beantwortung einer eben gestellten Frage lauscht. Die derben Hände des Fischers lassen das Netzwerk sinken, an dem er gerade gearbeitet. Zwei Andere, darunter ein Jüngling vom Typus des Johannes, hören mit zu. Der Maler hat wohl darstellen wollen, wie Christus seine Apostel wirbt und belehrt und auch des Malers alte Vorliebe für das Fischerleben fand in dem Motiv seinen Ausdruck. Im Jahre 1888 folgte „Christus Consolator", welche bedeutsame Arbeit ein Vollbild dieser Nummer der „Kunst unserer Zeit" wiedergibt. Jesus ist in eine ärmliche Hütte getreten, wo zur Noth auch noch die Sorge eingekehrt ist. Auf elendem Strohlager liegt die Gestalt eines halbwüchsigen Knaben, der mit gläubigem Blick zu dem schönen fremden Manne emporschaut. In dem Gesicht der Mutter zu Häupten des Kranken scheint noch der Schmerz mit der Hoffnung zu kämpfen. Zimmermann hat wohl nie ein ausdrucksvolleres Gesicht gemalt, als diesen Frauenkopf, welcher eine ganze Geschichte erzählt. Völlig in ihren Schmerz versunken, kniet die Grossmutter auf den Steinplatten der Diele. Sie hat noch nicht einmal die Augen zu dem Tröster aufgeschlagen. Erst wenn das Wunder gethan ist, wird diese schmerzgeprüfte Greisin glauben können! In seiner ganzen Anlage erinnert das 1895 vollendete „Kommet her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid!" an den „Christus Consolator", obwohl das Bild viel reicher ist an Beziehungen wie an Personen. Auch hier steht Jesus als Tröster da, und Noth und Sorge drängen sich zu seinen Füssen: ein Kranker auf der Bahre, ein junges Mädchen in seiner Herzensnoth, kraftlos, gestützt vom alten Vater, eine Greisin mit ihrer Krücke, mühselig und beladen mit der Last des Alters und der Einsamkeit, eine trauernde Frau mit glanzlosen, ausgeweinten Augen, ein muskelstarker Negersklave mit zerrissenen Ketten, geführt von einem kirchlichen Würdenträger, zugleich zum Christen gemacht und befreit — sie Alle nahen der hohen, milden Christusgestalt, und Andere, mehr oder minder deutlich, kommen aus der Ferne. Christus selbst steht in lichtem Gewande mit leicht ausgebreiteten Armen, mit einer Geberde da, als wolle er Alle in Liebe willkommen heissen. Was Ernst Zimmermann da gemacht hat, ist eine Glorifikation der christlichen Idee, die



Ernst Zimmermann.
Der Gelehrte.

durch keine dogmatische Nuance beeinträchtigt ist — auch die Prälatengestalt neben dem Neger kann nicht als solche gelten, da sie sich ausschliesslich auf geschichtliche Thatsachen bezieht — eine Verherrlichung der Religion der Liebe! Als Komposition, wie seinem gedanklichen Inhalt nach gehört dieser Zimmermann zu des Malers besten Werken. Starken Eindruck, namentlich durch die edle Durchgeistigung des Christuskopfes, macht das Bild „Christus erscheint dem Thomas". Ein leichter Zug von Schmerz geht durch das Gesicht Jesu, der mit durchbohrten Händen und mit



Ernst Zimmermann. Ölskizze zu „Die heilige Nacht".

durchbohrtem Herzen vor dem ungläubigen Jünger steht und diesen immer noch zweifeln sieht. Mit feiner malerischer Kunst ist die Lichtgestalt des Auferstandenen hier gegeben, nicht eigentlich schemenhaft, aber auch nicht wahrhaft körperlich. Die ganze Figur scheint wie phosphorisch selbst Licht auszustrahlen — gewisse Gestalten von Gabriel Max sind so gemalt! Auch einen „Christus bei Maria und Martha" hat Zimmermann um 1888 vollendet, doch ist namentlich die Christusfigur dieses Bildes minder gelungen als die vorgenannten, sehr verschiedenartigen Ver-

körperungen des Gottmenschen. Er sieht hier ein wenig menschlich-missvergnügt aus, zu abgehärmt und schmerzlich für diese Phase seines Lebens, die mit dem Höhepunkt seines Wirkens zusammenfällt. Erzählt doch der Evangelist Lukas im gleichen Kapitel mit der Maria und Martha-Episode die Entsendung der zweiundsiebzig Jünger. Zimmermann stellt Christus auf einer teppichbehangenen Bank sitzend dar, ihm zu Füssen ruht Maria demüthig auf einem Polster und „hört sein Wort". Martha steht vor den Beiden und bietet dem Gast eine Platte mit üppigen Weintrauben an. Sie hat sich schön gemacht, trägt eine Art modern orientalischen Gewandes, das den Hals und Busen zum Theil enthüllt, Schmuck und gestickte Schnabelschuhe. So repräsentiert sie das Weltkind im Gegensatz zu der frommen Schwester und erfährt für alle ihre gute Meinung die Zurückweisung: „Martha, Martha! Du machst Dir Sorge und bekümmerst Dich um sehr viele Dinge. Eines nur ist nothwendig. Maria hat den besten Theil erwählt, der ihr wird nicht genommen werden!" — —

Hiemit sind die wichtigsten religiösen Gemälde Zimmermann's genannt. Aus der reichen Zahl seiner Genrebilder — wir kommen nun einmal über dies hässliche Fremdwort nicht hinaus! — kann nur ein Theil Aufzählung finden. Zimmermann war ein fleissiger Künstler und schuf leicht, und er war auch Einer von denen, welchen was einfällt; die Gegenwart und die Vergangenheit, das kleinbürgerliche Familienleben, das Wirthshaustreiben und andere Menschlichkeiten von heute gaben ihm Stoff so gut, wie das wilde Kriegsvolk des dreissigjährigen Krieges, die Schenkengäste der Vergangenheit, oder gar die Idyllen des Alterthums. Auch den hohen und niedern Klerus hat er gern gemalt, meist in munterer Gesellschaft beim Becher und sonstwo. Seine Motive sind von buntester Mannigfaltigkeit, wenige andere deutsche Genremaler haben sich so grundsätzlich von der „Spezialität" fern gehalten, wie er, der sich wenig wiederholt und dessen Bilder einander nur durch den frischen und farbigen malerischen Vortrag gleichen. Auch ist die Meisterschaft seiner Behandlung der Stilllebentheile bekannt, die in manchen Bildern geradezu zur Hauptsache werden, wie bei den verschiedenen „Fischhändlerinnen" — eine davon gibt auch ein Vollbild dieser Nummer wieder. So malte er 1880 eine Alte, die ihrem auf den Verkaufstisch kriechenden Blondkopf von Engel mit Stolz und Vergnügen einen mächtigen Huchen zeigt, den König der Gewässer im Isargebiete. Allerlei geringeres Fischvolk, Karpfen und Hechte,



Ernst Zimmermann Studie.


Ernst Zimmermann. Studie.

und ein einsamer Krebs liegen daneben. Im Jahre 1882 entstand eine andere Fischverkäuferin. Eine ältere Fischersfrau sitzt, sehr ernsthaft mit einer häuslichen Arbeit beschäftigt, an ihrem Tisch, vor sich einen grossen Wels, Miesmuscheln und Anderes. „Geschäftsfreunde" lautet der Titel eines solchen Bildes von 1882: hier unterhandelt mit einer liebreizenden jungen Fischersfrau mit schwäbischer Haube — die Tracht mag wohl aus der Nähe des Bodensee's stammen — ein alter Jäger mit Wildgeflügel. Auf unserem Vollbild vom Jahre 1892 ist es eine junge Fischverkäuferin in Holland, in deren Laden uns der Maler blicken lässt. Da liegen Kabeljau's, Schellfische, Butten und Seezungen durcheinander, Kupfergeschirr und Fischereigeräthe vollenden das reiche Stillleben. Ungezählt sind die Fischstillleben ohne Figuren, welche von Zimmermann's Staffelei kamen, Bilder von oft wunderbarer malerischer Pracht, von einer Vollendung in ihrer Art, dass ihnen auch von alten Meistern kaum Gleichwerthiges an die Seite zu stellen ist. Den bald perlmutternen, bald emailleartigen, bald metallischen Glanz der Schuppen wusste er mit köstlicher Lebenstreue wiederzugeben, die so unendlich verschiedenartigen Formen der Thiere mit geradezu wissenschaftlicher Genauigkeit auf's Charakteristischste festzuhalten, das Ganze durch malerische Kunst und Feinheit der Beleuchtung so reizvoll zu machen, dass auch eine kleine Zimmermann'sche Tafel mit einem einzelnen Hecht oder Karpfen von grösstem Reize und von höherem dekorativem Werthe ist, als viele andere gegenständlich reiche Stillleben. Die Münchener Pinakothek besitzt wohl eines der schönsten seiner Fischstücke. Da liegt in seinem Silberschimmer ein ungewöhnlich grosser Huchen und vor ihm, so dass der rothe Querschnitt dem Beschauer entgegenleuchtet, ein Stück frischen Rheinlachses, weiter vorne ein schleimig glänzender Waller — der Seeteufel der bayerischen Gewässer —, davor, über die Kante hinabhängend, ein Spiegelkarpfen, rechts ein paar kleine Schellfische; die im Schatten des Hintergrundes feucht glänzenden Thiere sind wohl Aalruppen. Das pompöse Stillleben muss 1888 entstanden sein. Unser Bild zeigt einen grossen Hecht und eine Scholle. Es ist einem der letzten Werke des Künstlers nachgebildet, das dieser in der Münchener Internationalen von 1901 zur Ausstellung brachte, das im Ehrensaale der Münchener Künstlergenossenschaft Platz fand und durch die I. Medaille ausgezeichnet wurde.

Wie schon gesagt, hat den Maler, dessen zweite Heimath die Ufer des Bodensees geworden waren, das Fischerleben überhaupt immer besonders angezogen und hat er diesem schon früher seine Motive entnommen. Noch 1880 schuf er ein Bild „Fischerhütte", das diesen See zum Hintergrunde hat. Unter einem Vordach, hart am Ufer, ist die Familie des Fischers mit einigen Gehilfen ver-



Die Verkündigung.
Nach einer Original-Radierung
von Ernst Zimmermann.

sammelt, eben wohl zurückgekehrt von ertragreicher Fahrt. Reusen und Netze liegen umher und im Vordergrunde sieht man einen Korb mit schweren Karpfen und Hechten, den ein Alter just vor der heranschleichenden Katze hütet. Im Mittelgrund sitzt der Fischer, seinen Jüngsten auf dem Knie, die Gattin trägt ihm einen Labetrunk herbei und ein kleines Mädchen einen Brotlaib. Das Fischstillleben ist vielleicht doch wieder das Feinste auf dem Bilde. Im Übrigen hat Zimmermann jede Art von Stillleben gut gemalt, namentlich auch Geflügel, wie auf dem Bilde „Die Gans" von 1881. Der Haupttheil des Stilllebens ist da freilich noch lebendig, und zwar sehr lebendig, die Gans, vor welcher ein drolliger kleiner Bursche in den Arm seiner drallen Mutter flüchtet. Ein alter Mann hält das zappelnde Unthier, lachend, aber mit Mühe zurück. Die Figuren sind voll Leben und stehen prächtig im Raume, das ganze Werk gehört zu Ernst Zimmermann's kraftvollsten und lebenswärmsten Darstellungen. Herzerquickend gesund, vom besten bayerischen Schlage ist das junge Weib in seinem verschnürten Mieder, prächtig gekennzeichnet das faltenreiche Gesicht des Alten! Im Jahre 1889 versuchte sich der Maler mit seinem „Musik-Unterricht" einmal auf ganz anderem Gebiete und schuf ein antikes Schäferidyll. Da sitzen um einen nackten Jüngling, der dem Schelmengesicht und dem Schnitt der Ohren nach den ehrsamen Beruf eines Fauns gewählt hat, am Eingang einer Höhle Hirten, von seiner Rohrflöte angelockt. Der Älteste der Gesellschaft, ein gutmüthig aussehender Greis, versucht mit seinen derben Fäusten die leichte Pansflöte zu regieren, anscheinend mit wenig Glück, denn er wird von seinen Zuhörern, einem hübschen jungen Weibe und ihren schwarzbärtigen Gefährten ausgelacht. Ein Knabe sieht mit Neugier seinen Kunstübungen zu, der Lehrmeister Faunus gibt den Takt. Ein Jahr später folgt ein eigenartiges Bild aus dem Tiroler Sennenleben „Besiegt". In dem schmucklosen Raum einer Sennhütte sehen wir vier knorrige Alpenmenschen zu eigenartigem Vergnügen versammelt, zwei als Publikum und zwei als Akteurs. Es mag Sonntag sein, denn die Zuschauer haben die breiten grünen Meraner Hosenträger und stattliche Ledergurten an. So vertreiben sie sich des arbeitsfreien Nachmittags Langeweile mit Kampfspielen. Die beiden Jüngeren haben sich bis auf die Hosen entkleidet und



Der verlorene Sohn.
Nach einer Original-Radierung
von Ernst Zimmermann.

mit einander gerungen oder einen „Hosenlupf“ gewagt — jedenfalls ist Einer davon nach allen Regeln der Kunst zu Boden geworfen und der kraftvolle Sieger steht, noch die Arme ausgebreitet vom letzten Schwung, lachend vor dem Besiegten, der sich noch kaum darauf zu besinnen scheint, wie schnell er da auf die Erde gelangte. Es weht ein Hauch gesunden Volksthums, wie es Meister Defregger's Bilder verklärt, durch dieses Bild, das merkwürdig „erlebt“ aussieht! Eine ganze Serie Zimmermann'scher Bilder bringt Schenkenszenen aus alter und neuer Zeit. „Verloren“ (1880): drei Kerle, ziemlich zerlumpt, die in einer elenden holländischen Schenke an einem Fasse würfeln. Der Verlierende hat eben seinen Wurf gethan und hält noch den Lederbecher in der Hand. Mit charakteristischer Handbewegung macht ihm der Gewinner, der am Fasse sitzt, das Ergebnis des Spieles klar. „Bockmusik“, ein Quintett, das Stein erweichen, Menschen rasend machen kann: Bass, Bombardon, Klarinette, Flöte und Hohe-C-Trompete in einem Münchener Bräuhaus-Winkel. Verlumpte Musikantentypen von köstlichem Humor. Die führende Stimme — der Trompeter! — scheint eben mit mehr Gefühl und Selbstgefälligkeit, als Takt und Tonreinheit ein schmelzendes Solo zu absolvieren, denn der alte Bassist schimpft aus dem Hintergrunde deutlich zu ihm herüber und der Flötist kämpft den schweren Kampf zwischen Lachen und „Embouchure“. Stumpfsinnig bläst der Bombardonspieler vor sich hin. Wer die Genüsse der Bockmusik in München schon gekostet hat, dem gellt ihr Quiecken, Brummen und Schmettern beim Betrachten dieses Bildes förmlich in die Ohren. Echt und wahr ist Alles daran, die Menschen, die Geberden, Kleider, Geräth u. s. w. Das Bild ist 1882 signiert. „Schauergeschichten“: eine Winkelkneipe; im Hintergrunde der durchtrieben schmunzelnde Wirth, vorn in langem Schossrock ein alter Bauer, dem die Haare zu Berg stehen von den fürchterlichen Lügen, welche ihm sein Nachbar, ein lustig und verwegen dreinsehender abentheuerlicher Geselle, zum Besten gibt. Auf einem Fass steht ein bauchiger Bartkrug mit zwei Gläsern.



Ernst Zimmermann. Porträt.

Um Etliches vornehmer, aber immer noch recht bescheiden ist Lokal und Gesellschaft von

„Eine lustige Geschichte". Wir blicken in eine holländische Schenke des 17. Jahrhunderts. Ein Bort mit Schüsseln und Krügen, ein paar ungerahmte Bildnisblätter sind der ganze Wandschmuck. Am derben Holztisch sitzen Dreie: ein lachender Kumpan, der aussieht wie ein alter Soldat, ein Kapuziner, der, wie eine Garnitur abgestochener Hühner an seinem Stuhl beweist, eben beim „Terminieren" ist, und ein alter Bürgersmann in guten Kleidern, vermuthlich der, der den Schoppen auffahren liess. Der aber, welcher die lustige Geschichte zum Besten gibt, ist der Lebensmittelsammler im Mönchshabit; der Andere hält sich — sit venia verbo! — den Bauch vor Lachen. Im Hintergrund, den Kessel über dem Kaminfeuer bewachend, steht ein junges Weib und profitiert ebenfalls von der lustigen Geschichte. Im wildesten Altniederländerstil geht es in der Hütte zu, wo die Szene „Beim Würfeln" (1883) spielt, wenn auch die handelnden Personen aus unserer Zeit stammen. Der junge Bursch, der verloren hat, und die kräftige Magd, die ihn auslacht, sind Figuren voll Kraft und Temperament. Fischergeräth in der Ecke zeigt, dass uns Zimmermann hier wieder in sein Lieblingsmilieu geführt hat. „Ein frischer Krug" (1888): wieder eine Fischerkneipe. Vier gesundkräftige Arbeitertypen umsitzen einen Tisch mit blanken Schoppengläsern, indess der Herbergsvater einen Riesensteinkrug herbeischleppt. Es mag Seewein sein; der ist sauer genug, aber ist Einer gehörig ausgepicht, so kann er von ihm schon was vertragen! 1891 kam wieder eine Gruppe würfelnder Zecher im Wirthshaus, und so weiter. Auch einzelne Figuren von liebenswürdiger und humorreicher Realistik hat unser Künstler wiederholt dargestellt, zum Beispiel in zwei Bildern von 1882 und 1883 einen vergnügten alten Mann in Lederhosen, Weste mit Silberknöpfen und Zipfelhaube, den Urtypus des Bauern des bayerischen Flachlandes. Auf dem einen Bilde sitzt er beim Masskrug in einer Ecke seines Hofes, angelegentlich damit beschäftigt, „sein Ziehgar" in Brand zu erhalten; das andere Bild nach dem gleichen Modell heisst „Der Friedensstörer". Da hat der Alte sich mit dem Besen im Hof zu thun gemacht und eine Brut Küken aufgestört, deren besorgte Mutter energisch gegen seine That Protest einlegt. Ein Stück echtes Leben ist „Der Klatsch". Ein altes Weib und zwei alte Männer, welche der redseligen Klatschbase zuhören. „Die Märchenerzählerin" (1893) ist eine alte Frau in holländischer Küche, welche ihren beiden Enkeln, einem Buben und einem Mädchen, wunderbare Geschichten zu erzählen weiss. „Ehre Vater und Mutter" nennt der Maler ein Bild



Ernst Zimmermann. Der Trinker.



Stillleben

von 1891, ebenfalls eine alte Grossmutter mit Enkel und Enkelin; sie liest aus einer alten Chronik oder sonst einem frommen Hausbuche vor. Auch recht ernste Töne klingen dazwischen! „Altweibersommer“: eine Greisin, deren Züge von mancher bestandenen Lebensnoth erzählen, hält ihren Enkel auf dem Knie und betrachtet mit ihm eine Aster, eine von den Blumen, die sagen, dass der Sommer zu Neige geht. Altweibersommer nennt man bei uns im deutschen Süden jene sonnigen Spätsommertage, wo die seidenen Spinnenfäden durch die Luft segeln und frühmorgens von silberigem Thau beglänzt auf den Stoppelfeldern liegen. Der wehmüthig resignierte Ausdruck im durchfurchten Antlitz der alten Frau könnte nicht besser gelungen sein. „Andacht“ ist der Titel eines vortrefflichen Kirchen-interieurs mit den intensiv durchgearbeiteten Köpfen eines alternden Paares. Auch in diese Gesichter hat der Schmerz seine Runen gegraben. In kräftigem Gegensatz zu den beiden stillen Betern steht ein kleiner Junge, der neben ihnen sitzt und hungrig in seinen Apfel beisst. Der Hunger regiert die Welt; er wird auch den Burschen da seine Bahn im Leben treiben, bis er müde und gebeugt in solchem Winkel der Kirchenbank landet und mit seinem Herrgott abrechnet, wie die zwei Alten. Allegorische Beziehungen hat Zimmermann so manches Mal in seine Bilder gebracht. „Beschaulichkeit“ schildert einen im Waldschatten wandelnden jungen Mönch, der sein Brevier zugeklappt hat und ein Vöglein belauscht. Hinter ihm ringelt sich um einen Hainbuchenstamm eine Schlange als Sinnbild der Gefahr, welche für den Weltscheuen die Beobachtung alles Lebens birgt, des Vögleins am Boden, der buhlenden Falter in der Luft. Ein grotesker Einfall liegt dem Bilde „Der Geizhals“ zu Grunde: eine wuchtige Teufelsgestalt erwürgt den alten Geizhals über seinem Beutel voll Goldstücken, die unter ihm auseinanderrollen nach allen Seiten.



Ernst Zimmermann. Die zweite Taufe.

Eine Kategorie für sich bildet die lange Reihe jener Bilder Zimmermann's, welche das wilde Soldatenleben des dreissigjährigen Krieges schildern. Meist sind es „Wallensteiner im Quartier“

— eines der gelungensten Bilder der Serie führt diesen Titel — oder andere Kriegsknechte jener rauhen Zeit, die unter ein friedliches Dach eingefallen sind und spielen, schmausen, bramarbasieren, trinken und allerlei anderen Unfug treiben. In guter Laune finden wir sie auf allen diesen Bildern — nicht immer freilich die Quartierwirthe. Die mannigfaltigen Trachten und Waffen, die verwetterten alten und jungen Gesichter gaben dem Maler Gelegenheit, seine Kunst von allen Seiten zu zeigen. „Ihr Spitzbuben!“ schildert eine Szene aus gestörtem Klosterfrieden; vier oder fünf Soldaten sind dem Bruder Kellermeister über seine Weinfässer gerathen und mit geballter Faust schilt er die Frechen aus, die



Ernst Zimmermann. Ölstudie.



Ernst Zimmermann. Studie.

sich am Heiligsten zu vergreifen wagen. „Ein kleiner Held“, „Der Vielfrass“, „Kriegserlebnisse“, „Gut getroffen“, „Verspielt!“, „Die zweite Taufe“ sind die Titel solcher Bilder Zimmermann's, auf denen es immer höchst lebendig zugeht und oft ein Vertreter der Klerisei das Opfer der tollköpfigen Soldaten ist. Für das Kostüm des 17. Jahrhunderts zeigt Zimmermann, abgesehen von seinen Bildern aus der Jetztzeit natürlich, eine geradezu ausschliessliche Vorliebe. Auch die friedlichen Kneipenbilder „Angenehme Unterhaltung“ und „Der letzte Tropfen“, „Der Rechtsstreit“ in seinem prunkvollen Milieu eines bischöflichen Palastes, „Ein Hochgenuss“ und „Eine Frage“ zeigen Gestalten aus diesem wildbewegten Säkulum.

Wer die meisterliche Charakteristik der Menschengesichter auf Ernst Zimmermann's Bildern verfolgt hat, kann sich nicht darüber wundern, dass er auch ein guter Bildnismaler war, wenn er auch diesen Kunstzweig nie als Hauptsache und wohl

auch nie als Erwerbsspezialität betrieben hat. Unter unseren Textbildern, die allerlei schöne Proben seiner unermüdlichen Studienarbeit zeigen, finden sich auch etliche seiner in ihrer Anspruchslosigkeit so frisch und liebevoll hingestrichenen Porträts. Man sieht seinen „Porträtierten" nie an, dass sie sich über das Gemaltwerden irgendwie aufgeregt hätten, es sind echte Künstlerbildnisse, die er leicht und freudig schuf. Zu den besten gehört das seines, am 22. September 1901 ihm im Tode vorangegangenen Freundes Stäbli, das jüngst erst wieder, gelegentlich der Ausstellung



Ernst Zimmermann. Der Rechtsstreit.

von Stäbli's Nachlass im Münchener Kunstverein seiner schlichten Wahrheit halber, wie um des schönen treuherzigen Ausdrucks willen allgemeine Bewunderung fand. Auch ein stattliches Bildnis des Prinzregenten von Bayern in Artillerieuniform hat Ernst Zimmermann geschaffen, irren wir nicht, als Stiftung für das Kasino der Reserveoffiziere in München.

Äussere Ehrungen wurden diesem so früh aus einer beispiellos fruchtbaren Thätigkeit herausgerissenen Maler nach Gebühr in reichem Masse zu Theil. Schon 1879 gewann er ein Ehrendiplom in München, 1883 eine zweite goldene, 1901 auf der VIII. Internationalen Kunstaus-

stellung im Glaspalast die I. goldene Medaille. In Berlin wurde ihm 1883 die goldene Medaille, in Antwerpen 1891 eine I. goldene, in Paris 1900 die II. Medaille verliehen. 1890 hatte er in Bremen ein goldenes Lorbeerblatt als Ehrenpreis der Kunstausstellung errungen. Den Titel eines königlich bayerischen Professors erhielt er 1886 und ein Jahr später wurde er zum Ehrenmitglied der königlichen Akademie der Künste ernannt. So hat ihm der Erfolg des Augenblicks ebensowenig gefehlt, wie die Anerkennung der Besten, die Anwartschaft gewährt auf bleibenden Ruhm.



Ernst Zimmermann. Handzeichnung.



Fritz Burger. Kinderbildnis.

ÜBER DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNGEN

VON

ALEXANDER HEILMEYER.

Die Sezession.

Die alljährlichen grossen Sommerausstellungen sind wieder eröffnet; die Jahresausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft im Glaspalast und die Sezession am Königsplatze. Für München bedeutet dies nichts Besonderes; es ist kein Ereignis, eine Bewegung hervorzubringen, die durch alle Bevölkerungsschichten hindurch fühlbar wäre. Wenn dadurch nicht auch ein grösserer Fremdenstrom angezogen würde, so fänden die für Kunstleben und Markt so wichtigen Veranstaltungen kaum Beachtung. Der Einheimische zeigt sich wenig bekümmert um die Fortentwicklung der idealen Güter, durch welche unsere Stadt ihren besonderen Ruhm erworben hat, ihm genügt es, dass die Kunst da ist. Es ist zwar in neuerer Zeit oft von der Erziehung zur Kunst die Rede, man verspricht sich von einer schon von der Schule ausgehenden Anregung und Anleitung hiezu viel; ob aber der Weg von der Kunst zum Leben ein natürlicher und leicht gangbarer ist? Es werden immer nur wenige sein, die abseits von der breiten Heerstrasse die weniger ausgetretenen Lustwege aufsuchen, die in den Bereich der schönen Künste führen. Viel eher wird es durch die angewandten Künste möglich, ein Verhältnis anzubahnen, wie es in früheren Zeiten immer bestanden hat; denn diese knüpfen unmittelbar an unsere nächste Umgebung an. Dazu bieten das Wohnhaus, öffentliche Gebäude, Kirchen, Friedhöfe und Gärten reiche Gelegenheit. Daraus würden sich von selbst wieder innigere Beziehungen entwickeln und Liebe und Freude für die Werke der bildenden Kunst erwachen. Auf all ihren Gebieten entfaltet sich gegenwärtig

ein reges Leben. Die Ausstellungen zeigen uns, wie an den Problemen der modernen Malerei eifrig weitergearbeitet wird; in der Plastik ist eine unter dem Einflusse von Adolf Hildebrand stehende Bildhauergeneration im Aufblühen begriffen. In der Architektur zeigen sich prächtige Ansätze zu einem der Eigenheit des Landes und den Bedürfnissen der Bewohner entsprechenden Stile. Vielversprechende Talente sind in der angewandten Kunst thätig; besonders auf dem Gebiete der Illustration entstehen Werke, die manche der Malerei in Schatten stellen. Der Münchener Boden mit seinem gesunden Volksthum hat sich bisher für diese Entwicklung günstig erwiesen. Der Baum der Künste trägt alljährlich viele Früchte: theils von herbem Geschmacke, theils von köstlicher Milde; er bedarf nur einer steten gesunden Weiterentwicklung, dann werden die Früchte auch immer reifer und feiner werden — und das ist alles. Freilich müssen dazu auch fördernde Einwirkungen von aussen kommen. Die Musen bedürfen der Liebhaber, die für sie eine allzeit offene Hand haben, dann werden auch sie nicht anstehen, ihr Füllhorn auszuschütten.

In der modernen Malerei fiel anfänglich den Sezessionen die Aufgabe zu, die Jugend im Kampfe um die Freiheit der künstlerischen Ideale um eine Fahne zu scharen; jetzt, nachdem sich die Gegensätze mehr und mehr abgeschliffen haben, wird ihnen die besondere Pflicht, die jüngeren Kräfte im regen Wetteifer frisch zu erhalten. Mag man auch persönlich den künstlerischen Richtungen, wie sie dort gepflegt werden, mehr oder minder freundlich gegenüberstehen, die grossen Gesichtspunkte dieses Strebens muss jeder anerkennen, der ein Talent nicht allein nach Massgabe seiner Produktivität an gangbaren Werthen einschätzt. Die Voreingenommenheit, welche viele Kreise immer noch den Bestrebungen der Sezessionen entgegenbringen, ist mehr als eine Folge der Art und Weise anzusehen, wie sie anfänglich in's Leben gerufen wurden; man denke nur an die literarischen Lärmtrommeln, durch die man mehr überredet als überzeugt hat. Die Entwicklung im einzelnen wie im ganzen lässt sich nicht auf einmal durch einen gewaltsamen Ruck vorwärts schieben, eine Reaktion bleibt dabei nie aus. So oft eine Ausstellung eröffnet wurde, glaubte man, ein neues Genie entdecken zu müssen, und war enttäuscht, so oft das Gebotene den zu hoch gespannten Erwartungen nicht entsprach. Wie viele spekulative Händler sind nicht bei der Entdeckung eines neuen bunten Vogels auf den Leim gegangen!

Die Aufgabe der Sezessionen ist es nicht, „Mode-Kunst" zu machen, sondern auf die Weiterbildung der künstlerischen Probleme ihre Kräfte zu verwenden. Dass dies am besten durch den Anschluss an die Tradition geschehen könne, davon sind die einsichtigen Führer und Leiter überzeugt. Gerade die hiesige Sezession hat es sich durch Veranstaltung von Ausstellungen alter Meisterwerke angelegen sein lassen, mit der Tradition in Fühlung zu bleiben; ein Vorwurf kann ihr daraus nicht entstehen. Im Gegentheil sind durch diese Bestrebungen einzelnen Gebieten wie z. B. der Plastik, fruchtbare und dauernde Anregungen geworden. Dass uns die Ausstellungen nunmehr viel ruhiger und weniger auffällig erscheinen, ist als eine Folge fortschreitender Abklärung anzusehen. Die geschmackvolle Ausstattung der einzelnen Säle und der harmonische Gesamteindruck, der durch ein vortheilhaftes Arrangement der Bilder hervorgebracht wird, ist nur ein äusserliches Moment. Tüchtiges Können zeigt uns fast jede Arbeit; kaum eine ist hier, die unter

dem relativ hohen künstlerischen Niveau stände, wenn sich auch keine Einzelleistung auffällig darüber erhebt.

Die junge Mannschaft der Sezession ist heuer nicht sehr zahlreich, aber stramm angetreten. Einer der Tüchtigsten und Vielversprechendsten ist EMANUEL HEGENBARTH. Er löst in jedem Bilde eine neue Aufgabe, indem er den Gegenstand mit der farbigen Umgebung in Übereinstimmung bringt. Besonders gelingen ihm Darstellungen von Pferden. Er gibt Typen einer bestimmten Gattung von Pferden, wie sie in unseren Gegenden häufig zur Lastarbeit verwendet werden. Es sind starkknochige Thiere, von gedrungener Bauart, langsam und bedächtig in ihren Bewegungen. Auf seinen Bildern sehen wir sie meist unter einem Baume im kühlen Schatten ruhen oder auch in der vollen Sonne stehen. So zeigt er uns zu jeder Tageszeit den Schimmel, Falben, Rothfuchs und Rappen und noch andere mehr. Selbst seine Skizzen sind mehr als blosse Studien; sie geben nicht nur das Objekt in einer gewissen malerischen Situation mit statistischer Treue, sondern sie sind immer zu einem harmonischen Bilde abgerundet; die Landschaft gewährt dazu einen prächtigen stimmungsvollen Hintergrund. Vorzüglich aber sind es die farbigen Wirkungen, welche das Licht zu verschiedenen Tageszeiten auf der schönen glatten Haut der Thiere hervorbringt und die den Maler anziehen. Er versteht es, jenen Glanz und Schimmer, womit die Natur alle Gegenstände in unbeschreiblicher Vornehmheit erscheinen lässt, wiederzugeben. Der „Schimmel in Halbsonne“ ist ein derartiges Bild. Die besonderen Eigenheiten in Bau, Haltung und Färbung treten besonders bezeichnend hervor in der „Kiesfuhrwerk“ benannten Studie. Die Modellierung der im Sonnenlichte kräftig wirkenden Körper ist mit breitem, vollem Pinsel durchgeführt. Genau besehen, besteht das Ganze aus energisch und bestimmt hingesetzten Flächen; der Künstler gibt mit sicherer Hand die malerische Wirkung wieder. Wie er gleichzeitig auch die Darstellung der menschlichen Figur, im Freilicht gesehen, beherrscht, zeigt das Bild „Jäger“.



Emanuel Hegenbarth. Kiesfuhrwerk.



Charles Tooby. Nach dem Kampf.

SCHRAMM-ZITTAU, der bei seinen

früheren Werken die stärksten dekorativen Wirkungen in der Farbgebung anstrebte, ist diesmal nicht besonders charakteristisch vertreten. Sein grosses Bild zeigt Schwäne auf dem Wasser, es verräth intensive Naturbeobachtung und ist geschickt im Raum komponiert. Sein Auge ist geübt, die flüchtigsten Bewegungen der Thiere festzuhalten, und er vermag dem Spiel des Lichtes auf fliessendem Wasser zu folgen. Seine Hand muss ungewöhnlich gewandt sein und mit fast nervösem Tempo arbeiten, um so flüchtige farbige Momente festzuhalten. Jedenfalls unterstützt ihn



Rudolf Riemerschmid. Waldschloss.

dabei ein besonderes Form- und Farbengedächtnis und geschultes Können. Er malt alles was leuchtet und schimmert, bunt ist und glänzt, überhaupt alles was starke Farben ausstrahlt. Truthühner, Gänse, Enten, Hähne, Pfauen und Tauben; alles buntgefiederte Gethier hat er im vollen Sonnenlichte gemalt und zu einem Bouquet von Tönen vereinigt, das in den Augen gleisst und sie blendet und betäubt — fast die gleichen Wirkungen, wie sie Blechmusik auf das Ohr hervorbringt.



Alexander Roche pinx.

Prue



Benno Becker pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Villa



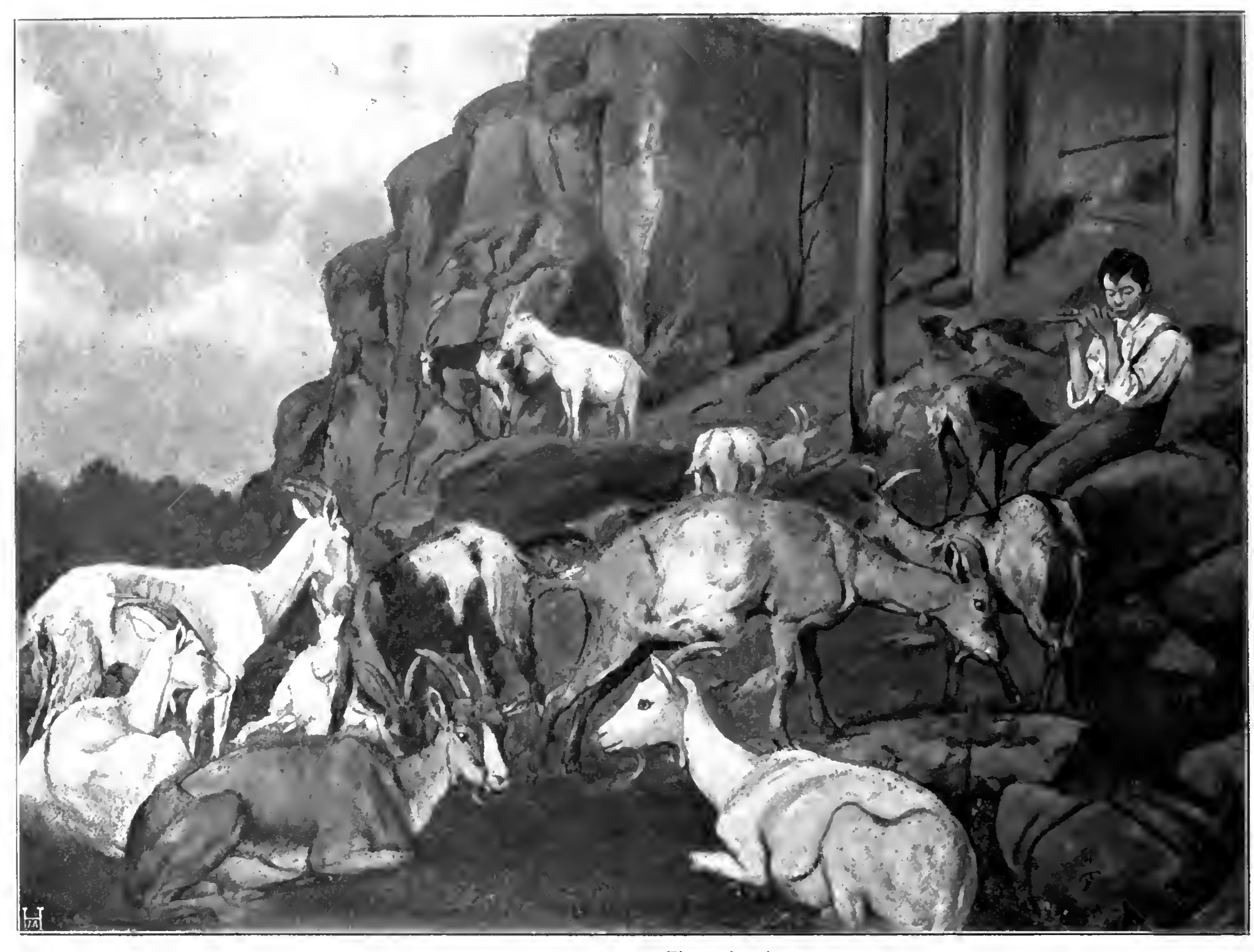
Julius Exter. Weiblicher Kopf.

In der Darstellung von Hühnern hat dieser Künstler einen Rivalen in HUBERT VON HEYDEN. Ihm ist das Thier nicht allein Objekt und Träger bestimmter Farbqualitäten, aus denen sich ein reizvolles farbiges Potpourri bereiten lässt, sondern ihn interessieren sie auch in ihrem eigenartigen Leben. Vielleicht ist die moderne Malerei durch die Naturforscher angeregt worden, sich eingehender mit dem Leben der Thiere bekannt und vertraut zu machen. Wenn dieser Einfluss in so rein künstlerischer Weise verarbeitet wird, wie es Hubert von Heyden in seinem Bilde „Hahn, Henne treibend" gethan hat, mag dieses Moment als ein anregendes Geltung haben. Aber gar zu oft sehen wir dadurch Anlass zu einer novellistischen Schilderungssucht gegeben, die ihren Schauplatz in das Thierreich verlegt. CHARLES TOOBY's „Nach dem Kampf" betiteltes Bild zeigt uns einen richtigen Romanhelden, der seinen Gegner im Zweikampfe besiegt hat.

ANGELO JANK ist kein so vortrefflicher Darsteller einer gewissen Pferdegatttung, obwohl er sich heuer als ein solcher in dem Bildnis einer Dame zu Pferde legitimieren könnte, aber doch weiss er die überaus komplizierten Bewegungen des Pferdes beim Sprunge über Hindernisse so wiederzugeben, dass wir glauben, den Vorgang selbst miterlebt zu haben. Auch ECKENFELDER malt Pferde bei der Arbeit und gibt dazu ein prächtig malerisch gesehenes Landschaftsbild. Unzertrennlich sind Thiere und Landschaft auch in dem Bilde „Auf der Alp" von THOMANN-ZÜRICH verbunden. Es ist dies eine spezielle Errungenschaft der Moderne; die früheren Maler glaubten, die Thiere immer als Staffage behandeln zu müssen; jetzt sind sie der Landschaft gleichgestellt. Nichts kann diese Veränderung in der Werthung besser bezeichnen, als dass jetzt ein Stillleben, ein Thierbild, wenn es gut gemalt ist, so hoch geschätzt wird als ein Ritter- oder Historienbild aus früheren Zeiten.



Hermann Frobenius. Abendlandschaft im Frühling.



Hans Thoma. Ziegenherde.

Man wird dadurch vielfach zur Anschauung verleitet, als beherrsche ein materieller Geist die künstlerische Produktion. Dies kann man nicht sagen, aber der im künstlerischen Sinne ideale Realismus, der von den gegebenen Thatsachen ausgeht und sie höher werthet als die daran geknüpften Illusionen, hat auf der ganzen Linie gesiegt. Wie viel Leerheit, nüchterner Formalismus und blosse Virtuosität dadurch aufgekommen sind, darf auch nicht verhehlt werden. Auf keinem Gebiete hat die moderne Malerei kräftiger gewirkt als auf dem der Landschaft. Die Bedeutung, welche dieselbe gegenwärtig einnimmt, äussert sich in den verschiedensten Einflüssen, auch das Figurenbild und selbst das Bildnis wird davon beherrscht. Hier konnte die Kunst, die rein um des Malens willen einsetzte, am ehesten Erfolg erringen. Auch hier handelte es sich vorläufig um die möglichste Treue in der Wiedergabe einer farbigen Erscheinung. Wir sehen, wie BUTTERSACK mit grosser malerischer Befähigung und Treffsicherheit solche Farbstimmungen notiert. Seine landschaftlichen Studien sind stramme Malexerzitien, sie sind prima heruntergestrichen. Etwas unsicherer malt schon CRODEL; seine Bilder sehen aus wie die durch eine trübe Glasscheibe geschaute verzerrte Natur. Etwas unklar gesehen ist auch ALOIS HÄNISCH's grosse Landschaft, aber doch sublim in der Farbstimmung und verständnisvoll in der räumlichen Disposition. Wie anziehend

wirkt zum Beispiel darin der Durchblick durch das neblige Gewölke in die dämmerige blaue Ferne. Das Streben, gewisse Raumwerthe als bestimmte malerische Wirkungsaccente im Bilde zu betonen, verführt oft RICHARD KAISER, einen idealen Horizont anzunehmen, worauf alle Gegenstände, wie von oben gesehen, auf einer flachen Scheibe zu stehen kommen. Die Bäume wirken manchmal wie mit der Schere ausgeschnittene Silhouetten, und wenn sie im Vordergrunde stehen, erscheinen sie ganz ausser Verhältnis zu den übrigen Grössenfaktoren des Bildes. Wir empfinden diese Anschauung aus einseitig malerischen Gesichtspunkten entsprungen.

Er hat sich durch diese Manier die Wirkung seines Bildes „Altes Kastell“ verdorben. Alles Räumliche darin steht auf schwachen Füssen, der koloristische Effekt kann uns darüber nicht hinwegtäuschen; aber eine starke dekorative Wirkung hat dieses Werk dennoch. Viel glücklicher disponiert in der räumlichen Anordnung der Gesamt-Erscheinung ist ein anderes Bild „Am Waldesrand“ von dem gleichen Künstler. Das ist wirklich ein Stück geschauter Natur, ein zu einem prächtigen malerischen Eindruck verarbeitetes Bild; die ganze Herrlichkeit eines hellen klaren Sommertages spiegelt sich darin. Es könnte ein feiner italienischer Meister daneben hängen. In ähnlicher Weise ist das farbige Motiv klar herausgearbeitet in RUDOLF RIEMERSCHMID's „Waldschloss“.



A. Neven du Mont. Porträt der Frau A. G. und Kind.

Dieser Maler versteht es, einen einfachen Vorwurf durch klare, leicht übersichtliche, räumliche Anordnung für das Auge so geniessbar als möglich zu machen und dadurch wird ihm ein grosser Vorzug. Dieselbe Eigenschaft verbindet HAYEK mit anziehender malerischer Darstellung. Seine Bilder sind stimmungsvoll in der Farbe und räumlich gut komponiert. So besonders der „Mühlbach“ in der Stimmung des Vorfrühlings. Hayek schildert am liebsten einen ihm vertrauten Landstrich um die Zeit, wenn das Eis geht, der Schnee schmilzt und stellenweise schon wieder der braune Feldboden hervorsieht. Prächtig stimmen dazu die gefleckten Birkenstämme und die röthlich schimmernden Weiden; in schillernden Farben erglänzt das Eis und der bewegte Wasserspiegel. Hayek hält sich im Gegensatze zu den vorigen mehr an den



Georg Flad. Winterabend in Dachau.

unmittelbaren Natureindruck, während Kaiser und Riemerschmid diesen, jeder in seiner eigenen Weise, zu übersetzen suchen und zwar nach der Seite einer gewissen dekorativen .Bildwirkung hin. Dieses Umwerthen eines gegebenen Eindruckes führt nach der rein malerischen Seite BENNO BECKER dazu, die Natur, wie durch einen Schleier gesehen, darzustellen. Alles erscheint hierin auf Moll gestimmt, nichts Schreiendes ist fühlbar, kein Blättchen scheint sich am Baume zu rühren, das Wasser fliesst ruhig und geheimnisvoll dahin, das Licht erscheint sehr dezent und flau; es gibt weder schwere Schatten noch grelle Lichtblitze. Man kann sich solche Bilder sehr gut in modernen Zimmern denken, die eine in sich abgeschlossene, durch einen ganz persönlichen Geschmack begrenzte Welt darstellen.

Auf eine andere malerische Weise erzielt KELLER-REUTLINGEN mit seinen bekannten stimmungsvollen Landschaften ähnliche Wirkungen. FROBENIUS stellt sich die Aufgabe, mit seiner „Abendlandschaft im Frühling“ ein Stimmungsbild zu schaffen, das mehr Realität in der Wiedergabe der landschaftlichen Erscheinung mit stilvoller Gestaltung vereinigen soll. Die Stimmung ist getroffen, der Himmel ist blau, die Au grün, die Birken sind zart belaubt, feine weisse Wölkchen durchziehen den blauen Äther, aber die Gestaltung ist nicht ganz glücklich; der Boden ist wie aus verbeultem Blech, das Ganze ist eine auf der Staffelei konstruierte Landschaft. Trotzdem ist alles darin Frühling. Und Frühling muss es auch einmal werden in der deutschen Landschaftsmalerei, die Vorboten sind schon längst da. PIEPHO,



Francis Newbery. Mary.



Franz Stuck und seine Frau



Harrington Mann pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein Märchen

MEYER-BASEL, SCHULTZE-NAUMBURG u. A. gehören hieher. Doch alles, was in der stilvollen Gestaltung der Landschaft angestrebt wird, zeigt uns schon längst KARL HAIDER in seiner ruhig vornehmen und abgeklärten Art. Er besitzt den grossen Blick für die Natur und das, was wesentlich ist in ihren Erscheinungen, er hat eine genaue Vorstellung von dem Charakter einer Landschaft, mehr als einer durch Abschreiben und Studieren erlernen kann. Schade dass sein Blick manchmal zu sehr am Detail hängen bleibt, er würde uns sonst noch viel grösser erscheinen. Denn er empfindet die Poesie ruhiger grosser Landschaftsbilder und, was noch mehr ist, er kann sie auch einfach und naiv darstellen. Sein aufmerksames Auge betrachtet alles Werden und Vergehen in der Natur. Der Künstler ist dabei, wenn früh die Sonne über die Berge geht und ihre Nebelschleier hinter sich auf's Land wirft und alles in einem klaren kühlen Lichte erscheint, und beobachtet, wie die Berge die Wolken an sich ziehen, finsteres dräuendesWettergewölke oder schwere dunkelgraue Regenwolken. Am liebsten aber malt er den Abend in seiner stillen Feierlichkeit und Pracht: wenn die Sonne die Berge mit einem Purpurmantel umhüllt, während das Thal schon im Schatten liegt, oder etwas später, wenn die Gluth auf dem kalten Gestein erloschen ist und nur mehr flammende Wolken wie lohende Feuergarben über die Gipfel und Schroffen hinziehen. Bei alldem ist in Haider's Kunst die Grundstimmung ruhige Beschaulichkeit. Und wenn auch seine Seele erglüht und sich voll Andacht in schwärmerische Naturbetrachtung versenkt, er schaut dabei doch helläugig und nüchtern in die Welt. Man meint, seine Bilder müssten alle in stillen Mussestunden entstanden sein, sie sind



Ignacio Zuloaga. Bildnis der Schauspielerin Consuelo.
(Original im Besitze der Kunsthalle Bremen.)



Hugo Freiherr von Habermann. Weibliches Bildnis.

aber sicher das Resultat langer und mühevoller Arbeit. Wenn sie zum Abschluss gediehen sind, erscheinen sie freilich so prächtig und vornehm, dass niemand an ihnen die Spuren harter Arbeit wahrnimmt. So zu arbeiten vermag gewiss nur ein echter begnadeter Künstler. Nur noch THOMA's köstliches Bild „Ziegenherde" und einige unter den englischen Landschaften stehen auf einer ähnlichen Höhe. Die Art, wie die englischen Künstler die Natur interpretieren, ist für unser Empfinden anfänglich befremdend. Sie zeigen uns Landschaftsbilder, wie durch eine matte Glasscheibe gesehen; weiche Nebel verhüllen die Ferne und lassen alle Gegenstände mild gestimmt erscheinen. Es ist gewiss etwas von der eigenthümlichen Natur des Landes darin, die so zu ihnen spricht. Wir bemerken keine intensiven Farben. Diese Ruhe und die Art, wie die einzelnen Farbflecken zu einem weichen, duftigen Ganzen verschmolzen sind, lässt sie für das Auge wie zartgetönte Gobelins erscheinen.

Dagegen wirken Landschaften, wie die von BUTTERSACK, EXTER und anderen mehr wie buntbedruckte Kattunstoffe. BENNO BECKER kommt ihnen hinsichtlich der dekorativen Wirkung nahe. HAIDER und THOMA stehen ihnen diametral gegenüber. Von den englischen Künstlern nennen wir vor allem BRANGWYN, HAMILTON, MUHRMAN, THOMAS, BROWN.

Auch auf dem Gebiete der Bildniskunst zeigen sich die Engländer als Meister. NEVEN DU MONT's in Medaillonform gehaltenes Porträt einer Mutter mit ihrem Kinde ist im Ausdrucke zartgefühlt und diskret der Natur nachempfunden. Ebenso NEWBERY's Kinderbild. Von den deutschen Malern erzielt nur HEINRICH KNIRR mit seinem Kinderporträt ähnliche koloristische Wirkungen. Lediglich vom rein malerischen Standpunkte aufgefasst ist ZULOAGA's „Bildnis der Schauspielerin Consuelo"; himbeerfarbene, graue und braune Töne sind hier harmonisch

vereinigt. Was in Ausdruck und Haltung auf uns befremdlich wirkt, ist vielleicht gerade das, worin sich eine gewisse Rasseneigenthümlichkeit ausspricht. Dasselbe empfinden wir auch bei LAVERY's grossem Repräsentationsbild einer „Dame in Schwarz". Etwas spezifisch Französisches spricht aus GANDARA's grossem Herrenbildnis. Eine andere Darstellung des gleichen Künstlers „Schlafende junge Frau" ist vielleicht hinsichtlich des malerischen Vortrags eines der delikatesten Werke der ganzen Ausstellung. Am nächsten steht dem französischen Künstler unser HABERMANN. Sein weibliches Ideal wird von wenigen für reizvoll empfunden werden, wenngleich die Lebendigkeit seiner Darstellung etwas Bestechendes hat und sein Können bedeutend ist. Auch ALBERT VON KELLER's „Ergebung" gehört dieser Geschmackssphäre an, denn dieses Bild ist ebenso persönlich empfunden, wie HABERMANN's Werke. Man fühlt, es ist von einem raffinierten Gourmand der Farbe gemalt.



Paul Schroeter. Die gute reiche Tante.



Hans Anetsberger. Porträt von Heinz Rossner.
(Original im Besitze des Herrn H. Rossner in Zeitz.)

Eine mehr von der malerischen Wirkung ausgehende Art der Anschauung zeigen die Porträts von FERDINAND GÖTZ. Ein Meister in der Wiedergabe in diesem Genre ist LEO SAMBERGER. Von ihm sehen wir in einer Anzahl von Kohlezeichnungen sozusagen den ganzen Generalstab der Münchner Künstlerschaft vertreten, es fehlt darunter nur noch Lenbach. Mit wenig Strichen und mit farbigen Flecken weiss er den vollen Eindruck festzuhalten. Man sieht es den hier ausgestellten Zeichnungen an, dass sie rasch entstanden sein müssen. Der Ausdruck ist oft ein so lebendiger, dass nur durch geringe Übertreibung der



Eugen Spiro. Bildnis von Richard Muther.

charakteristischen Züge eine Karikatur entstände. Bei dieser Art zu zeichnen kommt alles darauf an, wie es dem Künstler glückt, den ersten bestimmenden Eindruck einer Persönlichkeit festzuhalten, dieser sitzt entweder sogleich oder er ist gänzlich verfehlt.

Auch wenn FRANZ STUCK unter die Porträtisten geht, verläugnet er seine Art nicht im geringsten. Jedes Bildnis von seiner Hand trägt den Stempel ausgeprägter, künstlerischer Individualität. Er gibt in schönem Gleichmasse von Farbe und Linie komponierte Bildnisse wieder. „Carmen" ist wohl das schönste darunter. Wie herrlich ist der Wuchs dieser Gestalt; wie frei und ungezwungen steht sie im Raume! ein von Natur aus vornehmes Wesen mit herrlichem plastischen Profil, ausdrucksvollen dunklen Augen und welligem weichem Haar. Geist und Temperament spricht aus jedem Zuge. Die ganze Erscheinung wirkt als eine scharfumrissene Silhouette. Fast plastisch empfunden ist die Pose in dem Bildnis der Saharet. In einem anderen Gemälde gibt uns der Künstler einen Ausschnitt aus seinem Atelier, worin er sich selbst mit seiner Frau dargestellt hat; auch darin ist die malerisch reizvoll wiedergegebene Situation die Hauptsache. ANETSBERGER ist mit einem auf prächtig vornehmer Farbwirkung gestimmten Knabenporträt vertreten; SPIRO mit einem Porträt Richard Muther's und ZUMBUSCH mit der liebenswürdig anmutenden Darstellung eines Kindes.

Durch die lebendige Wiedergabe einer Szene aus dem modernen Leben hat RICHARD WINTERNITZ mit seinem Bilde „Pause" einen glücklichen Griff gethan. An den dargestellten Persönlichkeiten zeigt der Künstler eine scharfe Charakteristik, wie wir sie in solcher Genauigkeit selbst auf Porträts selten finden. Ebenso grosse Vorzüge zeigt das Bild in der farbigen Behandlung des Interieurs und in der



Adelbert Niemeyer. Am Wasser.

räumlichen Komposition. Damit ist wieder einmal deutlich bewiesen, dass man in einem Bilde jeden Moment darstellen kann, wenn er nur malerisch fruchtbar ist. UHDE und KELLER haben dies in ihren Werken schon längst erwiesen. Von UHDE sehen wir diesmal eine wieder in geheimnisvollem Helldunkel sich abspielende Handlung „Der barmherzige Samaritan" und eine mit alter Meisterschaft in der Lösung malerischer Probleme ausgeführte Interieurstudie „Zwei Mädchen am Fenster". Uhde ist unermüdlich an der Arbeit, beständig neue malerische Werthe aufzuspüren. Das gleiche gilt auch von ALBERT KELLER, dessen anziehendstes Werk „Ein Wunder" ist. Ebenso reizvoll im Motive als feinfühlig im malerischen Vortrage sind die englischen Schöpfungen von ALEXANDER ROCHE „Mädchen vor dem Spiegel" und von HARRINGTON MANN „Ein Märchen".



Maurice Greiffenhagen. „Die Söhne Gottes erblickten die Töchter der Menschen und sahen wie schön sie waren."

Eine der erfreulichsten Erscheinungen im Rahmen der Sezession ist ADOLF HENGELER. Jedes seiner Bilder ist ebenso poesievoll erfunden als prächtig gemalt. Diese Kunst erwächst aus ihm selbst. Seine Schöpfungen sind köstliche Gaben für unser Auge und nicht minder anregend für unsere Vorstellung. Was er in seinen Gemälden bietet, erwächst sichtbar aus der Gesamtsituation heraus. Da geht ein Bauersmann daher mit einem Armkorb. Das Motiv ist einfach, aber wie natürlich ist der Mann auf seinem Botengang geschildert. Wie wird darin der innige Zusammenhang von Natur und Leben sichtbar. Ein anderes Bildchen greift schon mehr in einen bestimmten Kreis hinein. Wir sehen einen älteren Mann mit einem schweren Sacke auf dem Rücken durch den Wald gehen. Es ist Winter. Ein Reh und ein Rabe begleiten den munteren Alten. Er schreitet dem Dorfe zu, von dem schon einige Lichter zwischen den Bäumen sichtbar werden. Als Stab dient ihm ein entlaubtes Bäumchen; an den Ästen hängen allerlei bunte glänzende Dinge. Das Bildchen ist benannt „St. Nikolaus". Echt deutsch empfunden ist auch das grössere Bild „Madonna im Walde". Besonders schön ist hier die Landschaft. Ein reines Stimmungsbild gibt „Die Geigerin". Ein Quell rauscht friedlich in kühler Marmorschale, und die



Ludwig von Zumbusch. Kinderbildnis.

Gegenwart verdämmert lauschig im Busch. Gerne möchten wir des Malers Spuren weiter nachgehen, an stillen Gärten vorüber, an sanften Hängen entlang, seine Muse geleitet uns in eine heitere schöne Welt. — Auf ein ganz anderes Gebiet führt uns JULIUS DIEZ in seinen Bildern „Sumpfgespenster" und „Märchen". Es ist, als wenn wir nach einem Eichendorff einen Band von Ernst Th. Amadeus Hoffmann zur Hand nehmen. Hengeler ist ein Poet, der nie den realen Boden der Wirklichkeit verlässt, Diez aber ein Phantast, dem seine Einbildungskraft durchgeht; seine Stärke liegt auf einem anderen Felde. Die dekorative Malerei wird durch HERTERICH's „Entwürfe zur Ausschmückung eines alten Saales" vertreten. Sie sind mit künstlerischer Feinsinnigkeit in Anlehnung an eine gegebene Situation entstanden, und es ist nur zu bedauern, dass hier wieder einmal ein fruchtbarer künstlerischer Gedanke auf einen Entwurf beschränkt bleiben musste. Wann wird einmal einem Talente dieser Art Raum gegeben werden, seine Schwingen zu entfalten? Schauen wir nach aussen, so finden wir überall glücklichere Verhältnisse.

Auf die monumentale Malerei weisen die Zeichnungen von BESNARD für die Ausschmückung der Kapelle im Hospital Cazin-Perrochaud in Berk hin. In eigenartiger Weise



Edouard Saglio. Das Vesperbrot.

versuchte der grosse französische Künstler, symbolische und realistische Darstellung zu verbinden, indem er einen Cyklus von Bildern schuf, worin alle Leidensstationen auf unserem Lebenswege mit den christlichen Tugenden identifiziert werden. In der Darstellung ist es ihm gelungen, durch rein zeichnerische Mittel eine Grösse der Anschauung und Empfindung wiederzugeben, wie wir sie in den Werken des Kartonstils nie finden. Vollends ganz dem Gebiete der Allegorie gehört das Bild von MAURICE GREIFFENHAGEN an „Die Söhne Gottes erblickten die Töchter der Menschen



K. Cameron. Die Heimkehr in's Feenland.

und sahen wie schön sie waren". Das Werk gibt uns einen Begriff, wie es die englischen Maler verstehen, idealen Vorstellungen eine reale Ausdrucksstärke zu geben, worin Form und Farbe uns gleich sehr entzücken.

Die Malerei vermag uns Empfindungen zu übermitteln, die einer anderen Kunst versagt bleiben, wie ja die Plastik nur durch die Form wirken kann. Nur solche Faktoren der Erscheinung, die als Form deutlich sprechen, haben darin Geltung. TROUBETZKOY lässt sich bei seinen Bronze-

plastiken durchaus von malerischen Anschauungen leiten. Wie andere ein Eindrucksbild aus pastosen farbigen Flecken zusammensetzen, so behandelt er auch die Plastik. Er knetet seine Bronzefigürchen zuerst in Thon zurecht, wobei seine Modellierung oft die grössten Feinheiten zeigt und das Objekt immer in seiner Eigenart empfunden und genau beobachtet ist. Aber unserem plastischen Empfinden widerstrebt es, die Bronze so misshandelt zu sehen. In Terrakotta



Hermann Hahn. „Liszt", Modell aus Gips zum Denkmal in Weimar.

liessen sich manche seiner Statuetten recht gut denken. In neuerer Zeit bewirkt der von HILDEBRAND ausgehende Einfluss eine Läuterung des plastischen Empfindens, was in den Werken von jüngeren Plastikern schon fühlbar wird.

THEODOR GOSEN zeigt uns in seinen Bronzestatuetten, wie die Form behandelt werden muss, um schöne Wirkungen im Metall zu erzielen. STUCK's Relief „Beethoven" ist als ein interessanter



Richard Winternitz pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Pause



Herbstsonne

Versuch, der Bronze eigenartige farbige Wirkungen abzugewinnen, anzusehen. Eine schöne Bronze ist auch HERMANN LANG's „Faun". Es ist einfach ein nackter Mann auf beiden Füssen fest aufstehend dargestellt. Der Künstler gibt hier ein statisches Moment wieder. In der harmonisch gegliederten Bewegung tritt die aktive und passive Spannung der Muskeln fühlbar hervor. Mit richtigem Verständnis für den eigenthümlichen Charakter der Bronze ist auch auf eine klare Silhouettenwirkung hingearbeitet.



Albert von Keller. Auferweckung.

Ein ungemein sicheres Formgefühl und ein ausserordentliches Können bekunden HERMANN HAHN's plastische Arbeiten. Wie er es versteht, einen Eindruck plastisch zu fixieren, lassen am besten die beiden Porträtbüsten, die er hier ausgestellt hat, erkennen. Sie geben nach Alter und Geschlecht grundverschiedene Typen. Die Büste in farbigem Marmor gibt den Kopf eines bekannten Gelehrten wieder. Eine Studie in carrarischem Marmor hält die Erscheinung einer jungen Dame fest; sie wirkt wie eine zartgetönte Malerei, hingegen die Züge des Gelehrten mit Holbein'scher Schärfe gezeichnet sind. Auch das Gipsmodell für die unlängst in Weimar enthüllte Marmorstatue von Liszt fand hier einen Platz. Über die Auffassung von Liszt als Porträtfigur kann man verschiedener Meinung sein; was aber in seiner Erscheinung für die plastische Darstellung wesentlich ist, das



Paul Troubetzkoy. Russisches Gespann, Bronze.

hat Hahn mit sicherem Formgefühl festgehalten. Die Statue ist für die Ausführung in Marmor meisterhaft komponiert. Als charakteristische Anfänge für die Arbeiten in Stein sind zu erwähnen die Werke von BALTHASAR SCHMITT, PFEIFER und EBBINGHAUS. Eine für das Mass der weiblichen Kräfte ungewöhnlich energische Hand in der Führung des Meissels weist ein Marmorrelief von IRENE HILDEBRAND auf.



Irene Hildebrand. Weiblicher Kopf, Marmorrelief.



Willy von Beckerath. Hof der Venus.

Der Glaspalast.

Wie in einem natürlichen Sammelbecken vereinigen sich auch heuer im Glaspalast Werke der verschiedensten Richtungen. Die Ausstellung ist vom Auslande wieder gut beschickt. Anwesend sind: Eine Gruppe Antwerpener Künstler, Glasgow-Group, The Society of Scottish Artists, ferner eine Abtheilung italienischer Künstler, dann Vereinigte Berliner Klubs, der Frankfurt-Cronberger Künstlerbund, die Kunstgenossenschaft Karlsruhe, die Stuttgarter Kunstgenossenschaft und die Freie Vereinigung Württemberger Künstler, sowie die Schleswig-Holsteinische Kunstgenossenschaft. Letztere erregt besonderes Interesse, denn sie tritt hier zum ersten Male als geschlossene Gruppe auf. Einzelne Maler, wie LUDWIG DETTMANN, sind hier ja schon längst bekannt. Als Ganzes betrachtet, zeigen sie einige Verwandtschaft mit den im Vorjahre hier gesehenen skandinavischen Künstlern. Wie bei jenen, so sehen wir auch in ihren Werken einen ungeschwächten, starken Farbensinn und einen eng an die heimathliche Umgebung sich anschliessenden Stoffkreis. In dieser Beschränkung liegt ihre Stärke.

Im Äusseren machen sich innerhalb des Bereichs der Luitpoldgruppe und innerhalb der Räumlichkeiten der Genossenschaft einige bauliche Veränderungen angenehm bemerkbar; besonders versteht es die Luitpoldgruppe, sich vortheilhaft zu präsentieren. Das ist hauptsächlich durch ein glücklich ausgeführtes Arrangement möglich geworden, indem man die Deckenbespannung weiter herabgelassen hat, wodurch die Bilder in ihren Grössenverhältnissen in viel innigere Beziehungen zum Raume treten. Auch die Farbe der Wände erweist sich für die Wirkung der Bilder sehr günstig. Auf dem prächtig sattgrünen und rothen Grunde kommt jegliches Gemälde zur Geltung, auch so konträre Erscheinungen wie Bilder von Marr und Bartels.

Ein glücklicher Gedanke war es auch, in den langen Gang, gemeinhin „Kegelbahn“ genannt, ein Verbindungsstück einzuschieben, wodurch die Öde dieser langen Flucht gehoben wird und mehrere reizvolle Durchblicke sich ergeben. Ein solcher wird uns zu Theil, wenn wir von dem neuen Kabinett in den grossen Saal sehen, in dem vor mehreren Jahren Klinger's „Christus im Olymp“ und später Gysis' „Apotheose der Bavaria“ aufgestellt waren. An derselben Stelle befindet sich heuer HERMANN PRELL's Kolossalgemälde „Titanenkampf“, ein Werk dekorativer Monumentalmalerei, das bestimmt ist, das Treppenhaus des königlichen Skulpturenmuseums in Dresden zu schmücken.

Die Art seiner Aufstellung erinnert entfernt an Gysis' Kolossalgemälde, aber nur ganz äusserlich, denn das Prell'sche Bild kann sowohl hinsichtlich der Durchbildung im einzelnen, wie auch hinsichtlich der Erfindung nicht mit diesem verglichen werden. Dort gewahrten wir das Streben, bei reicher Gliederung der Konzeption eine grossartige monumentale Ruhe zu erreichen, hier sehen wir eine Komposition wie aus der Pistole geschossen. Die Wirkung des Ganzen lässt sich allerdings bei der gegenwärtigen Aufstellung nicht recht beurtheilen, man müsste das Bild an der Decke sehen; denn so, wie es jetzt aufgestellt ist, lässt sich manches Auffallende, wie zum Beispiel die Unteransicht der ungewöhnlich gross gehaltenen Pferde, nicht erklären. Das Gemälde wirkt stark dekorativ und erinnert in manchen Theilen an die oft sehr flüchtig ausgeführten Deckengemälde des Barocks. Der Maler stellt einen Gigantenkampf dar. Über die ganze Fläche des Bildes ziehen in diagonaler Richtung mächtige Wolken, darauf thronen die Olympier. Der blitzeschleudernde Zeus in der Mitte, auf goldenem Wagen von mächtigen Rossen gezogen. Weiter sehen wir den Fernhintreffer Apollo mit dem Bogen und Athene mit der Aegis, alle im Kampfe mit den Giganten. Diese selbst sind auf einem Felsen gruppiert. Einige schleudern mächtige Felsstücke, andere liegen besiegt und blutend am Boden. Dieser Kampf zwischen den Lichtgeborenen und den derben Erdensöhnen ist vom Maler zu kräftigen Kontrastwirkungen in der Farbgebung ausgenützt und erinnert an die bekannten Darstellungen von kämpfenden Blassgesichtern und Indianern.

In der Wiedergabe des äussersten Affekts bemerken wir einen empfindlichen Mangel in der Auffassung des Künstlers, nämlich an Stelle grosser Empfindung tritt Pose.

Dessenungeachtet weiss er an manchen Stellen auch wieder eigenartige malerische Schönheiten anzubringen, so dass das Ganze an seinem Bestimmungsort eine starke dekorative Wirkung nicht verfehlen wird. Es gehört schon eine bedeutende Fähigkeit und eine ziemliche Energie dazu, eine so grosse Fläche zu bemalen und aus der engbegrenzten Sphäre des Staffeleibildes heraus in so grossen Zügen zu arbeiten. Damit ist freilich nicht gesagt, dass eine grosse Leinwand zu bemalen, ein ungewöhnliches Mass von Genie erfordere, ein Stillleben kann bedeutendere malerische Qualitäten haben als ein allegorisches Riesengemälde.

Im Kernpunkte der malerischen Gestaltung zeigt uns das Bild dieselbe Auffassung, wie sie seit Cornelius üblich ist. Das Problem ist seit dieser Ära nicht mehr wesentlich weitergebildet worden. Die Wenigen, die dazu besonders befähigt gewesen wären, wie Feuerbach und Marées, kamen aus Mangel an grossen Aufträgen und auch, weil sie einsame, stolze Geister waren und dem Willen der Zeit entgegenstrebten, nicht dazu, ihr Können nach dieser Seite hin zu ent-

falten. Später hat dann Ferdinand Keller eine Richtung angebahnt, welche den malerischen Bestrebungen seiner Zeit gemäss war. Im wesentlichen ist auch Hermann Prell nicht darüber hinausgegangen. In neuester Zeit versuchte Gustav Klimt mit seinem bekannten Deckenbilde „Die Medizin“ das Problem in einem spezifisch malerischen Sinne weiterzubilden. Wenngleich sein Werk, weil von zu einseitig malerischen Gesichtspunkten ausgehend, als keine volle Lösung



Wenzel Wirkner. Legende.

der Aufgabe anzusehen ist, so hat doch Klimt dadurch bedeutende Anregungen zur Weiterbildung gegeben. Vielleicht kommt eines Tages wieder einer, der in seiner Kunst Cornelius' gedankenreiche Auffassung mit der Gabe einer grossartigen malerischen Gestaltungskraft vereinigt.

FRITZ ERLER gibt in den Wandgemälden für ein Musikzimmer durch harmonische Linienführung in der Komposition und durch eigenartige Farbgebung eine andere Lösung. An Stelle der Allegorie und Pose tritt Symbolik und Rythmus. Der Künstler sucht durch seine Bilder einem

Raume ein gewisses Gepräge und festliche Stimmung zu verleihen. Es ist ein Stück Malerei im Sinne der modernen angewandten Kunst. Mit Umgehung aller vordringlich wirkenden dekorativen Mittel strebt auch PHILIPP OTTO SCHAEFER mit Bildern wie „Bacchuszug“, „Venus Anadyomene“ Ähnliches an. Am liebsten bewegt er sich auf dem Gebiet der antiken Mythe. Hier kann der Künstler seinen Vorstellungen in freiester Weise Ausdruck geben. Einem Centauren und einer Nymphe gestattet man Freiheiten der Bewegung, die bei den in Kleider gehüllten Menschen reizlos wären. Auch LIETZMANN's Bild und WILLY VON BECKERATH's „Hof der Venus“ gehören in diesen Kreis. Wirken Prell's Darstellung in der Konzeption und Farbgebung wie ein Fresko und Schaefer's Gemälde gobelinartig, so lässt sich in Erler's und Beckerath's Werken der Einfluss der Illustration und des modernen Plakats nicht verleugnen. Ein modernes dekoratives Moment bildet die Grundstimmung.

Zu bedauern ist, dass einer solchen Kunst die Gelegenheit fehlt, sich auszubreiten; so müssen Schöpfungen wie Schaefers „Bacchuszug“ leider in das Prokrustesbett des Staffeleibildes gezwängt werden. Dem Dresdener Künstler ist dadurch ein grosser Vortheil geworden, dass er in einer Stadt lebt, die ihre Künstler mit Aufträgen versorgt, bei denen sich ein Talent entwickeln kann. Wieviel Kräfte ständen auch hier in München zur Verfügung, allein es fehlen eben die Aufträge. An Wänden und Decken mangelt es nicht, aber sie scheinen die gleiche Bestimmung zu haben wie die Klagemauern in Jerusalem.

In einer ganz freien Weise verwendete die rein malerischen Faktoren KARL MARR bei der Gestaltung des Bildes „Waldgeflüster“. Man könnte das Werk als eine Studie zu einer symphonischen Dichtung bezeichnen. Die Figuren sind darin der Ausdruck der malerischen Gesamtstimmung, wie die Farbe der des unmittelbaren Empfindens. Der Rahmen ist als ganz natürliche Fortsetzung dazu zu denken, indem sich die Vorstellung, die den Künstler bei der Darstellung leitete, auch auf den Rahmen bezog und hier in ornamentaler Weise das Motiv fortpflanzt. Ganz lyrisch empfunden ist RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN's „Weiblicher Akt“ benanntes Bild. Die Natur ist darin sinnig verklärt, wie an schönen ruhigen Tagen strahlt sie Licht und Wärme in mildem Glanze aus. Der Akt in dem Bilde ist wohl das ursprüngliche künstlerische Moment, von dem der Maler ausging, aber welche Welt hat er daran gegliedert, welcher Reichthum an Vorstellungen und Beziehungen wird darin entfaltet! Vielleicht könnte der malerische Ausdruck frischer, die Zeichnung sorgfältiger im einzelnen sein! Aber was ändert dies an dem ersten vollen Eindruck,



Lino Selvatico Bildnis der Schauspielerin Irma Gramatica.



Franz von Lenbach pinx.

Damenbildnis



Verlorenes Paradies

den wir davon empfangen. Wie arm und dürftig erscheint uns oft ein solches Sujet losgelöst von dieser Welt! Bei aller Bravour der malerischen Behandlung und Sicherheit in der Zeichnung, wie sie die Franzosen in ihren gemalten Akten nun einmal aufweisen, bei allem Geschmacke, den sie ihnen zu geben wissen, unserer Vorstellung gewähren sie doch nur ärmliche und dürftige Anregungen: HERNANDEZ's Bild „Müssig" erinnert daran.

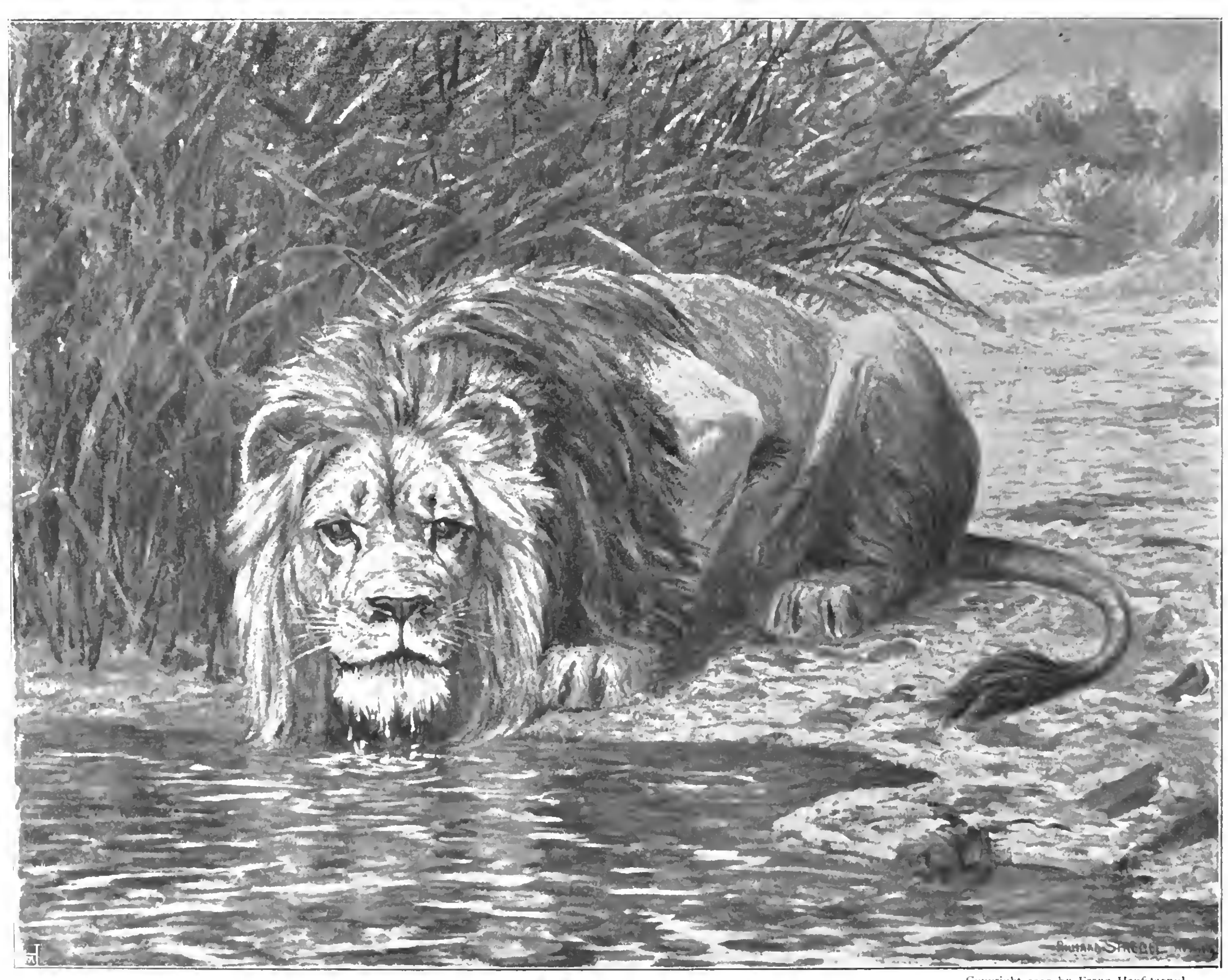


Karl Blos. Selbstbildnis.

Von der Gestaltung eines ganz bestimmten Stoffes ist GEORG SCHUSTER-WOLDAN mit seinem Bilde „Phantasie zum heiligen Dreikönigsabend" ausgegangen. Wir sehen in eine Dorfgasse an einem kalten nebligen Wintertage die drei Könige einziehen. Eine Schar Kinder geleitet sie. Mit allerhand Instrumenten verführen sie einen tollen Lärm. Wie ein Keil schiebt sich der Zug vorwärts, Neugierige werden sichtbar. Fensterläden thun sich auf, Alte drängen sich unter die Thüre. Die heiligen Könige aber ziehen gelassen fürbass! Der Künstler, der diesen Stoff frei erfunden hat, verstand es, demselben eine Form zu geben, die dem Auge viele Reize darbietet

und ebenso glücklich die Fehler der illustrierenden Malerei vermeidet; es ist ihm gelungen, seine Vorstellung in einem klaren Bildeindrucke zu realisieren; die rechte Mischung von Phantasie und Realität ist dem Bilde eigen. Die subjektiven wie die realen Elemente, aus denen das Ganze zubereitet ist, sind ohne Rest in der malerischen Darstellung aufgegangen. Und darauf kommt ja bei solchen Werken alles an. Nichts soll darin an das, was ausserhalb der rein künstlerischen Sphäre liegt, anknüpfen.

Wie einer auf diesem Wege dazu gelangt, seinen Vorstellungen so deutlichen Ausdruck zu geben, dass die bildliche Darstellung das Moment der Allegorie hervorkehrt, bemerken wir bei ALBERT WELTI. „Geizteufel" nennt er eines seiner Bilder. Darin sehen wir in einer vom Abendglanze hell erstrahlenden Landschaft auf einem Flüsschen einen Alten im Kahne dahinfahren. Für die Schönheit und das blühende Leben ringsum hat er kein Auge, sondern gibt nur acht auf das rollende Gold, das er um sich häuft. Ein froschartiger grüner Dämon sitzt am Steuer des Schiffleins. Ein anderes Bildchen, der „Abend" geheissen, zeigt eine anmuthige Frauen-



Richard Strebel. Löwe an der Tränke.



Heinrich Froitzheim. Idyll.

gestalt, lesend unter dem Vordache ihres Häuschens sitzend. Mit den Blumen in ihren Haaren spielt der Abendwind; sie ist schön.

Gott schuf ihr Wänglein recht mit Fleiss,
Die besten Farben wählt er sich:
So reines Roth, so reines Weiss,
Hier lilienfarb, dort rosiglich
Und dürft' ich's ohne Sünde sagen,
So säh ich stets sie lieber an
Als Himmel oder Himmelswagen.

So singt der Dichter. Welti ist ein stiller, feiner Poet, ganz frei von allen süsslichen und sentimentalen Tönen. Seine Bilder zeigen kräftige, bunte Farben. Sein Empfinden geht auf den Ursprung der künstlerischen Tradition zurück, die ehemals Truhen und Schränke mit Bildwerk und sinnigem Spruch zierte. In diesem Boden trieb auch die alte Kunst ihre Wurzeln und sorgte dafür, dass die verschiedenen Kräfte sich auf alle Zweige und Äste gleichmässig vertheilten und so dem Wachsthume des Ganzen zu Gute kamen. Das Edelste und Beste trieb dann und wann eine schöne Blüthe und reifte zur Frucht. Heutzutage sehen wir diese Tradition überall durch-

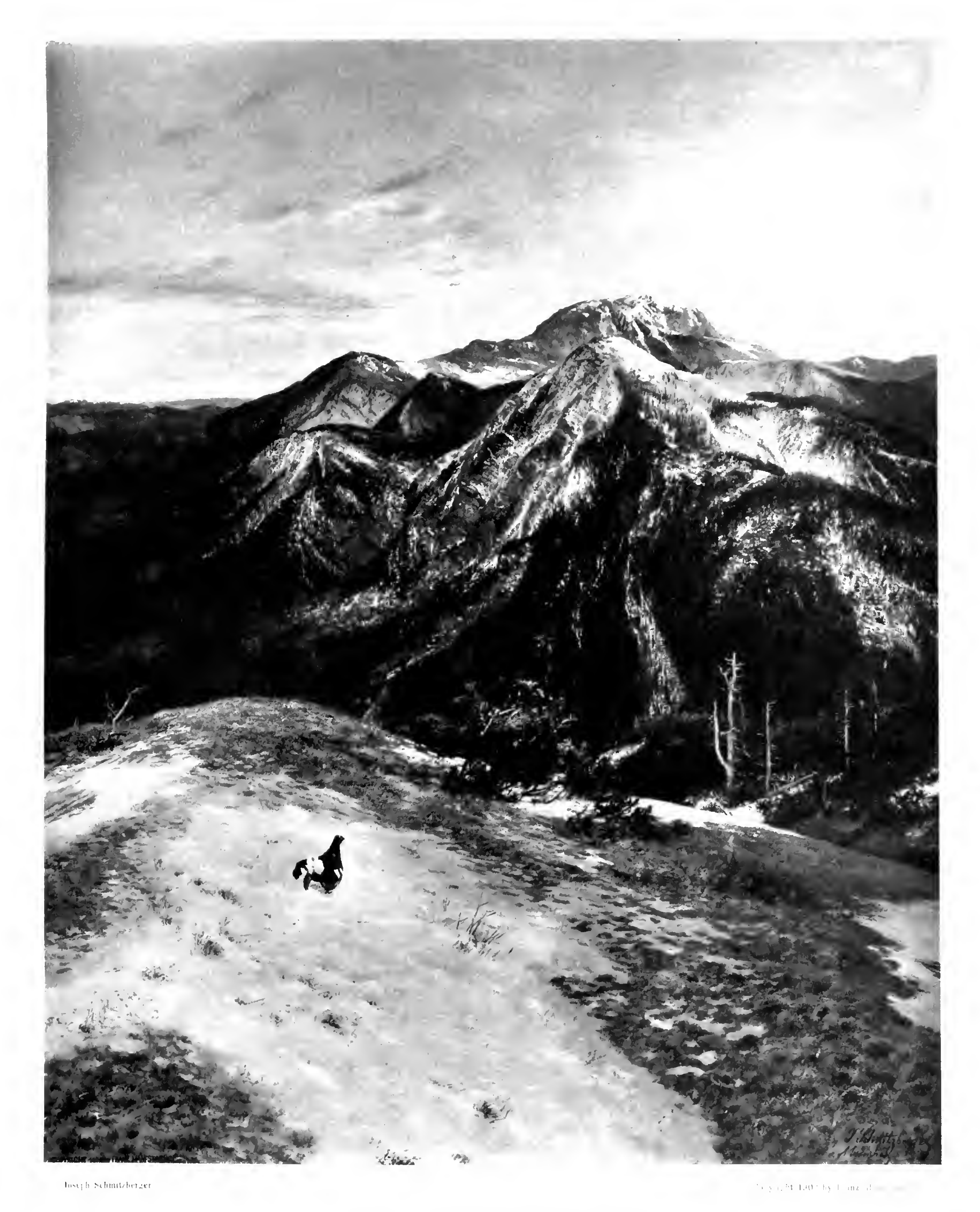
brochen, in breiten Scharen drängt sich alles zur Kunst, daher die viel zu vielen, die nicht säen und nicht ernten.

Unter den Figurenbildern begegnen wir immer noch so grossen Formaten, als wohnten wir in Tempeln und Palästen. Auch hierin bemerken wir den Mangel einer Tradition. Das sogenannte Historienbild ist in diesem Sinne nur ein Ausläufer eines alten Kunstzweiges, der hauptsächlich in der kirchlichen Kunst blühte. Jetzt ist dieser aber fast abgestorben und heroische pathetische



Hans von Petersen. Hochseebild (Nordsee).

Empfindungen müssen sich nunmehr in anderen Stoffen kundgeben. Dieses Moment sehen wir in der Richtung, die Piloty seinerzeit anstrebte, stark hervortreten: das Grundelement in seiner künstlerischen Auffassung war eine Verweltlichung der religiös-pathetischen Stoffwelt. Statt Märtyrer- und Legendenstoffen, behandelte er Unglücksfälle und Bilder aus der Geschichte. Gemälde wie WERGELAND's „Eine Mutter“ und FLESCH-BRUNNINGEN's „Hexensalbung“, wie auch EISENHUT's Bild „Am Tage des Gerichts“ sind Nachklänge dieser Periode. Sogar die dunkle brandige Malerei, die nur durch stärkere koloristische Effekte gewürzt ist, erinnert an die Ära des



Joseph Schmitzberger

Der erste Sonnenstrahl



Karl Marr pinx. Phot. F. Hanfst[illegible]

Der Landschaftsmaler



Reinh. Max Eichler. „Wer hat dich, du schöner Wald".

Asphalts. Auch WALTHER FIRLE bewegt sich auf diesem Gebiete, und er hat darauf auch seine ersten starken Erfolge errungen. Aber malerisch wie stofflich bietet er uns in seinem diesjährigen Bilde „Allein" keine neue Nuance.

Ein frischer, ursprünglicher Zug geht durch WIRKNER's „Legende". Wir verspüren darin den belebenden Odem des Waldes und zugleich seine mystischen Schauer, die aus dämmerigen Tiefen aufsteigen. In eine heitere Welt führt uns HARTMANN mit seiner „Idylle" und EGGER-LIENZ in die Ruhe eines Klostergartens, wo inmitten einer blühenden Natur still verträumend und resigniert Nonnen wandeln.

Ganz in die Sphäre des unmittelbaren frischen Lebens versetzt uns HANS VON BARTELS durch seine Aquarelle. Wohl selten sehen wir diese Technik in solcher Anwendung bei Dar-



Ch. von Krogh. Nordschleswigsche Bauernstube.

stellung von halblebensgrossen Figuren geübt. Mit erstaunlicher Sicherheit ist der erste malerische Eindruck festgehalten. Aber diese Werke sind nicht nur glänzende Bravourstücke eines routinierten Technikers, sondern auch Darstellungen von seltener realistischer Treue. Wir erinnern uns dabei, dass diese Art Naturstudium, die in Menzel's Kunst ihren Höhepunkt erreichte, seither wenig mehr geübt wird. Ähnliche Motive sind in den gegenwärtigen Ausstellungen selten zu finden. Wir können hier höchstens noch auf BÖNINGER's „Holländische Studie“ und KERN's „Sensendengler“ verweisen. Und doch war dies der natürliche Weg zur Darstellung des modernen Lebens, das im sogenannten Genrebild seinen allgemeinen Ausdruck fand.

Erfreulich ist es, wenn der alte Stamm der Münchener Genremalerei auch wieder frisches Reis nachschiebt. WALTER GEFFCKEN's „Bäuerliche Charakterstudie“ und sein grosses Bild „Derbe Scherze“ sind ganz aus der Tradition herausgewachsen. In Darstellungen wie EICHLER's Bild „Wer hat dich, du schöner Wald“ scheint sie malerisch verjüngt. Warum sollte auch die Malerei der Darstellung von Stoffen aus dem Wege gehen, die als ein hübsches Bild uns oft in der Gegenwart erfreuen? Dass jede Situation gegeben werden kann, wenn sie nur als malerischer Vorwurf richtig erfasst wird, das eben zeigt uns Eichler's Bild. Auch unter WALTHER GEORGI's Zeichnungen finden wir prächtige Motive. Sein grösseres Bild „Feuerjo!“ behandelt ein Motiv in einer Weise, an der Dichtung und Wahrheit gleichen Antheil hat. Ein Genrebild im besten Sinne des Wortes „Neuigkeit“ stellt BERNHARD BOCK aus. Dieses Bildchen gibt und verspricht alles, was eine von künstlerischer Empfindung beseelte Malerei auf diesem Gebiete zu leisten vermöchte. Der koloristischen Haltung nach ist zu vermuthen, der Maler sei durch die englische oder holländische Schule gegangen; eine solche Harmonie der Farbstimmung finden wir bei ähnlichen Sujets in deutschen Bildern selten. Innerhalb dieses Rahmens der Schilderungskunst sind noch hervorzuheben: PRÖLSS, MATHIAS SCHMID, MENZLER, HARBURGER, SCHIVERT, HERMANN KNOPF und andere mehr. Es ist die alte Garde der Münchener Genremalerei. Mathias Schmid und Prölss entnehmen ihre Stoffe meist dem bayerischen Oberlande. Harburger kennt das Leben in den Schenken und schildert es in koloristisch feingestimmten Bildchen. Auch Schivert schildert am liebsten fröhliche Zecher, die in das so dankbare Kostüm des 16. Jahrhunderts gekleidet sind. Einen lieblichen Sommerabend bringt Menzler; die Landschaft ist eine Parkanlage im Geschmacke des Rokoko; die Dame aber, die schwärmerisch in den verglimmenden Abend sieht, ist modern. Eine drollige Kinderszene, die vorzügliche malerische Qualitäten aufweist, hat Hermann Knopf zum

Urheber. Ganz verloren unter einer Anzahl verschiedenartiger Werke hängt auch eine Skizze von BÖCKLIN. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich um eine Studie zu der bekannten Darstellung „Pan, von Nymphen belauscht“ handelt. Diese Studie ist sehr ungleichwerthig und der Meister würde kaum daran gedacht haben, sie zu veröffentlichen. Als ein Symptom des immer noch im Anschwellen begriffenen Böcklin-Enthusiasmus und damit sich zugleich entwickeln-

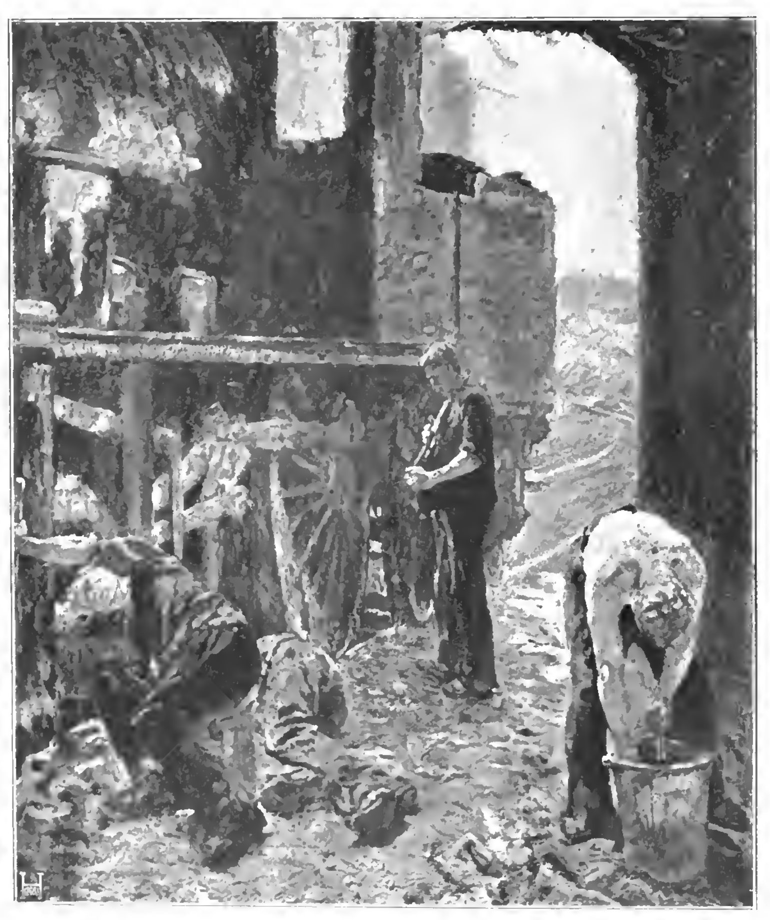


Victor Schivert. Der Ehrentanz.

der Spekulation ist es zu bezeichnen, dass für diese Skizze eine Summe von etwa 40,000 Mark in Anschlag gebracht ist. Das ist denn doch zu viel! Selbst wenn sich ein Schwärmer findet, der diesen Obolus entrichtet, so fliesst der Ertrag dem Händler in die Tasche. Wie vielen oft schwer mit des Lebens Nöthen ringenden Künstlern könnte damit geholfen werden!

Der Glaspalast enthält auch die Nachlässe zweier Münchener Künstler: ERNST ZIMMERMANN und FABER DU FAUR; sie üben eine besondere Anziehungskraft aus. In jedem liegt das Ergebnis

einer reichen Lebensarbeit vor uns ausgebreitet. Es ist oft ein langer Weg mit vielen Durchgangsstationen, den der einzelne Künstler durchlaufen musste. So führt uns der Nachlass von Ernst Zimmermann in die Werkstätte eines Meisters, der dreissig Jahre lang unermüdlich an der Staffelei thätig war. Ein Stück Kunstgeschichte zieht an uns vorüber. Er selbst hat seinen Theil dazu beigetragen: von den ersten Anregungen, die er in der Diezschule empfing, bis zu den Problemen des Helldunkels und der Freilichtmalerei, die er selbständig verarbeitet hat. Zimmermann malte kurzweg alles: religiöse Figurenbilder, Genre, Bildnisse, Interieurs und in einzig dastehender Weise Fisch-Stillleben. Er hat sich nie auf eine Spezialität geworfen und nie seine Kunst zu seinem Vortheile genützt, sondern er hat mit einer für die jetzige Zeit ganz beispiellosen Vielseitigkeit alle Stoffe aufgegriffen, die ihm jene malerischen Qualitäten darboten, um die er sich bei seinen Darstellungen hauptsächlich bemühte. — Das Helldunkel mit seinem für das Auge so reizvollen Spiel von Licht und Schatten, in dem die Farben bald in der Tönung verschwinden und bald wieder aufleuchten in märchenhafter Pracht, hat er immer bevorzugt. Daraus erklärt sich auch seine Vorliebe für Darstellungen von Fischen, deren Schuppen im Dämmerlichte leuchten und schillern wie Gold, Silber, Perlmutter und Email. Er hat sie so wiederzugeben gewusst, dass wir beim Anschauen einen Geschmack nach Fischen verspüren. Etwas von der Welt Rembrandt's erschloss sich auch unserem Künstler: was sich jenem mit seinem allzeit offenen Auge enthüllte, bot sich diesem wie durch einen engen Spalt gesehen. Eine eingehende Würdigung Zimmermann's finden die Leser der „Kunst unserer Zeit" in der 7. Lieferung, die unlängst erschienen ist. An gleicher Stelle findet sich auch eine Abhandlung über Faber du Faur, von dem die Ausstellung ebenfalls eine grosse Anzahl Werke vorführt. Auch Faber du Faur war in erster Linie Maler. Er sah die Welt in einem wunderbar farbenprächtigen Kleide prangen. Er hat alles dargestellt, was glitzert und gleisst, was schimmert und blitzt, was schnell und beweglich, feurig und zugleich edel an Wuchs und Bildung ist. Glänzende Paraden, Reiterattaken, Orientalen in bunter phantastischer Kleidung, die Natur in den Farben des Herbstes und vor allem Pferde; besonders jene Rasse, welcher die Söhne Arabiens eine fast abgöttische Verehrung entgegenbringen. Motive, wie Pferde von der Glut der Wüstensonne bestrahlt und mit ihren Reitern dahinjagend unter leuchten-



Hermann Pleuer An der Maschine.

den, ziehenden Wolken, oder eingeschneit auf aufgethauten Wegen, auf denen einstmals die Trümmer der Napoleonischen Armee ihren Rückzug aus Russland antraten, kehren öfter wieder. Manchmal zeigt er sie uns auch in Herden friedlich auf der Weide oder bei harter Lastarbeit; dann wieder solche von edler Rasse im Wettspiele erregt und feurig oder auch im Getümmel der Schlacht und am Abend nach dem Kampfe, scheu, geängstigt, müde und abgehetzt. Aus seiner Vorliebe für das Pferd erklärt es sich auch, wie er zu Darstellungen aus dem Orient und aus dem Soldaten-

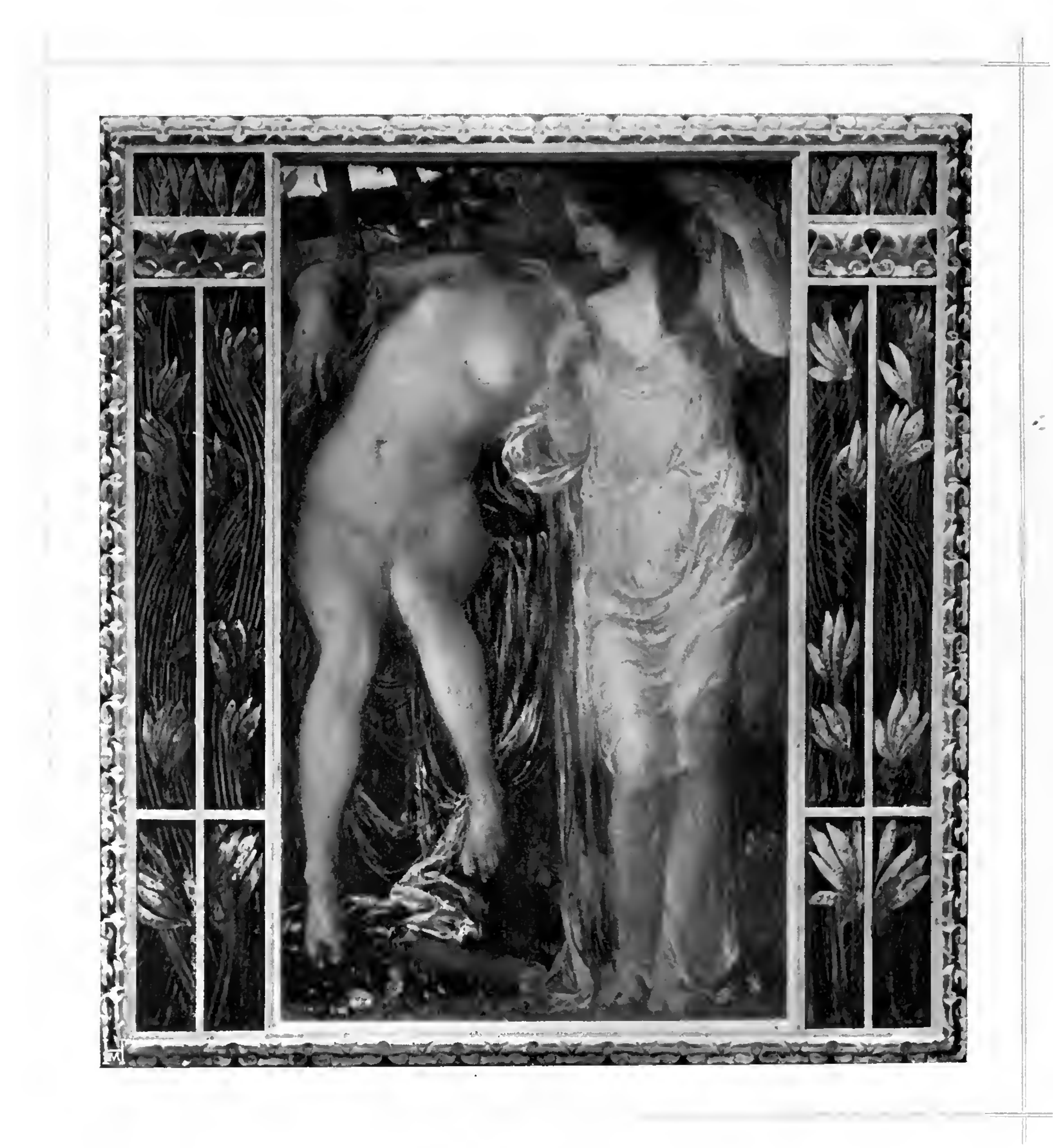


Walther Georgi. Feuerjo!

leben kam. Zudem war er ja selbst ehemals Soldat; ein starkes malerisches Temperament, eine ausgeprägte Neigung und feine Empfindung für alles, was in der Natur günstig und vornehm wirkt, war für seine Richtung bestimmend. Von allem empfing er starke bunte Eindrücke, die Welt erscheint uns in seinen Bildern wie durch ein Kaleidoskop gesehen; äusserlich ist er darin den französischen Pointillisten verwandt.

In der Bildnismalerei herrscht LENBACH. Wie sein Kabinett immer einen Anziehungspunkt der Ausstellung bildet, so steht auch seine reife und abgeklärte Kunst im Mittelpunkt derselben.

Im Arrangement und in der Technik verrathen seine Werke eine Höhe der künstlerischen Kultur, wie wir sie in der modernen Kunst selten finden; in diesem Sinne stehen sie allen voran. Erstaunlich ist Lenbach's frische Arbeitskraft, hat er doch zu gleicher Zeit auch im Künstlerhause ausgestellt. In der Erfindung koloristischer Harmonien ist er unerschöpflich; er reizt, fesselt, reisst zur Bewunderung hin und berückt. Sein Name und seine Kunst haben eine suggestive Kraft. Malt er doch auch alles, was in der Welt geachtet, geehrt und bewundert wird. Zumeist sind es



Carl Marr. Waldgeflüster.

ältere, aber wenig gekannte Werke, die er hier vorführt. Darunter ein Bildnis von Wilhelm Busch, Reinhold Begas und einen Bismarck. Von sprechender Lebendigkeit im Ausdruck ist ein Porträt Konrad Dreher's. Von den Damenbildnissen sind besonders anziehend das einer jungen Brünette mit den Händen über der Brust, ferner das einer Dame mit alterthümlicher Tracht, dargestellt in fast Rembrandt'schem Helldunkel. Lenbach versteht es, jegliches Objekt durch malerische Ingredienzien zu würzen.

FRITZ AUGUST VON KAULBACH steht als Bildnismaler auf einer nicht minder hohen Stufe. Auch seine Werke sind Erzeugnisse einer reifen künstlerischen Kultur. Besonders versteht er es, sich in das Wesen des Weibes einzufühlen. Seine Frauenbildnisse sind zwar weniger sinnverwirrend und berückend als solche von Lenbach, aber sie strahlen in ruhiger Schönheit die



Gabriel von Max. Susanne.

individuellen Züge wie durch einen klaren Spiegel gesehen zurück. Ausserordentlich feingefühlt im Ausdrucke ist auch Raffael SCHUSTER-WOLDAN's Damenbildnis. Auf eine mehr positive Wiedergabe des Eindruckes arbeitet BLOS hin. Er gibt die Daseinsform wieder und zwar ungemein klar und bestimmt gesehen und doch ohne plastische Härte. Er weiss, wie zum Beispiel in seinem Selbstporträt, den feinen Duft und Schimmer, welche die Luft und das Licht um alle Gegenstände webt und auch die Formen oft so weich und zart erscheinen lässt, darzustellen.

Ein ähnlicher gesunder Realismus kennzeichnet auch HARBURGER's Selbstbildnis. Aus diesen Gemälden spricht die Zeit, unsere Umgebung und Atmosphäre, in der sie geschaffen wurden. Sie werden einmal als menschliche Dokumente so gut Geltung haben, wie jene Bildnisse niederländischer Meister, die, von gleicher Anschauung beseelt, in der Wiedergabe der realen Erscheinung ihr höchstes Ziel sahen. Auf diesem Fundamente konnte sich eine Porträtkunst entwickeln, deren vornehmste Tradition ihren Sitz im bürgerlichen Hause hatte. Auch KARL MARR's Knabenbildnis gehört hieher. Ein Meisterstück hat er geschaffen mit seinem „Landschaftsmaler", der über die spezielle Vorstellungswelt des Porträts hinausgeht und uns als ein koloristisches Stimmungsbild die mannigfachsten Anregungen bietet.



Edmund Longot. Im Garten.

PAPPERITZ's „Doppelbildnis" ist eine hübsche Komposition, aber die „Dame im Pelz" ist ein noch viel reiferes Werk; man darf es den besten Bildnissen der Ausstellung beizählen. Zu erwähnen sind noch Porträts von GEFFCKEN, wie das des Geheimraths v. B., und solche von WALTER THOR. Durch ihr geschicktes malerisches Arrangement wirken Porträts von HELLER, SCHMUTZLER, FLESCH-BRÜNNINGEN, TORGGLER, SCHOLZ und RIENÄKER.

Wie das Figurenbild durch Prell's „Titanenkampf" eine Interpretation findet, welche das allgemeine Interesse sofort für sich in Anspruch nimmt, schon durch die auffallende räumliche Grösse, die dramatisch bewegte Komposition und effektvolle malerische Behandlung, so wird auch die Landschaftsmalerei durch ein ähnliches Sujet vertreten. Engt das Prell'sche Bild die Vorstellung ein, indem sie dieselbe auf ein ganz spezielles Gebiet, nämlich das der allegorischen Darstellung einer griechischen Mythe beschränkt, so führt uns LUDWIG WILLROIDER's Werk „Nach der Sintfluth" in's allgemeine, in das Bereich der poetischen Stimmungslandschaft im grossen Stile. Der Hinweis auf die Schöpfungsgeschichte Mosis deutet wohl die Quelle an, aus der dem Maler die Anregung geflossen ist; im übrigen ist das Ganze doch eine freie Schöpfung eines Künstlers, der die Natur ernst und grossartig empfindet.

In welcher Weise Willroider die Natur erfasst und malerisch darstellt, sehen wir in einigen Kohlezeichnungen; die Art des Zeichnens erinnert an die des bekannten französischen Künstlers Gustav Doré. Wie feinsinnig ist auch das Bild „Dämmerung", es ist ein Farbengedicht, das an

Wilhelm Menzler pinx.

Des Sommertages Neige



Phantasie zum heil. Dreikönigs-Abend

Lenau's Lyrik gemahnt. Die Poesie der Dämmerungsstunde ist geschildert, ganz schlicht, ohne besondere Effekte der Natur nachempfunden. In diesen Werken erinnert nichts an das Pathos, das derselbe Meister bei dem grossen Bilde „Nach der Sintfluth" entfaltet. Auf diesem Wege wird uns auch nicht so leicht klar, wie er aus dem Bereich liebevoller Naturbetrachtung zur heroisch-historischen Landschaft kommt. Wir müssen uns erinnern, dass es immer ein und dieselbe Empfindung ist, die einmal im Kleinen das Regen und Leben in der Natur nachfühlt und ein andermal



Ferdinand Leeke. Triton und Nereide.

wieder in's Grosse geht und einen Babelgedanken erzeugt. Ob der Künstler seine Anregungen von einem verschwiegenen Quell im Walde, oder von einem munteren Wiesenbächlein, von treibenden, ziehenden Wolken, in ruhiger Majestät thronenden Bergen und mächtigen Felsgebirgen, tosenden strömenden Wassern, lieblichen Seen und dem unendlichen Meere empfängt, ist einerlei; es kommt alles darauf an, was er uns damit sagen will, welche Welt er unserer Anschauung darbietet. Das einfachste Motiv kann zu monumentaler Grösse gesteigert werden und die reichste Szenerie ist arm an Anregungen, wenn der Künstler sie nicht zu gestalten versteht. Etwas von Rottmann's

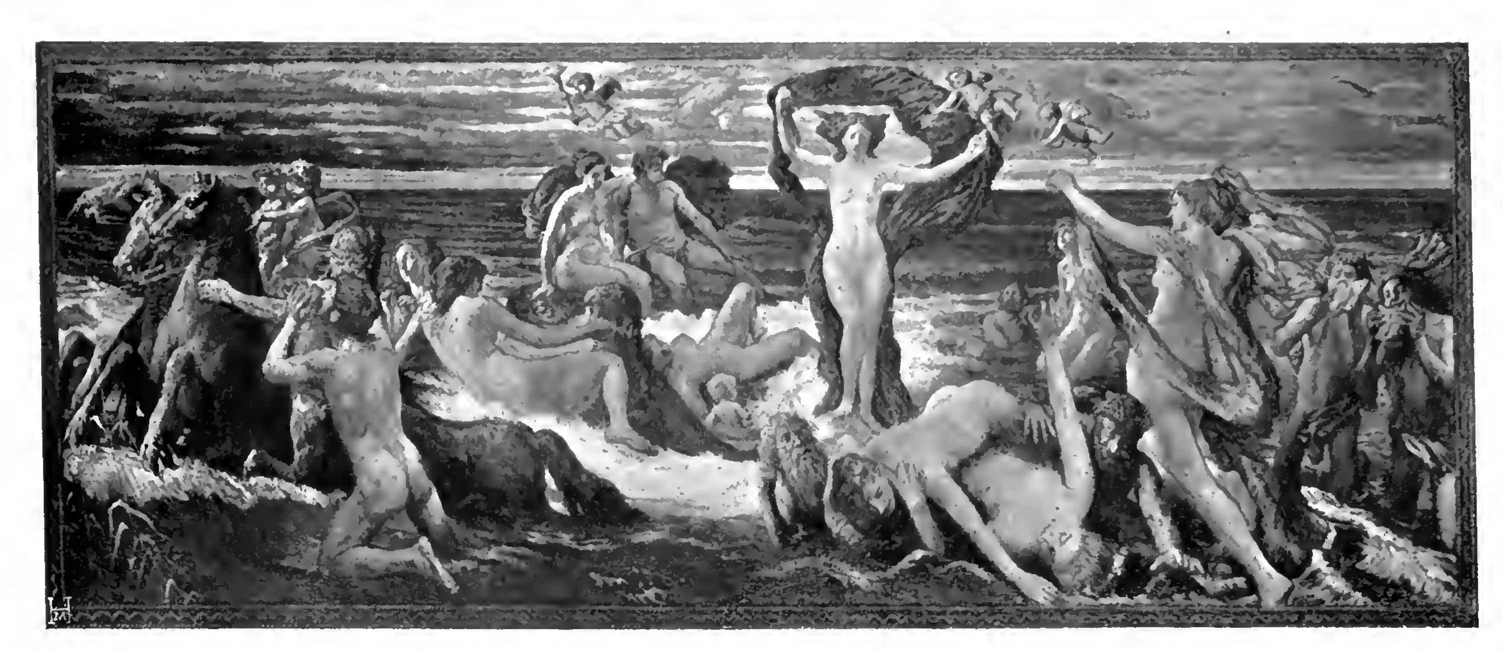


Vicente Poveda. Araber.

Art wirkt auch in Willroider fort. Willroider's Motiv ist an sich einfach; Rottmann hat Felspartien in ähnlicher Weise oft gemalt, aber er hatte eben den grossen Blick für die Natur, für die grandiose Einfachheit der Linie in der Landschaft und den Stimmungsgehalt in der Atmosphäre.

Nächst Willroider interessiert uns WENGLEIN mit seiner „Landschaft im Moos". Das ist auch ein Künstler, der der Mode aus dem Wege geht und unbeirrt an einer gewissen überkommenen Tradition weiterbildet und schafft. Eine ruhig wirkende, künstlerische Kraft, die vielleicht im Augenblicke durch eine Schar jüngerer, ungestüm vordrängender Künstler überholt erscheint, die aber trotzdem einer fruchtbaren Nachwirkung sicher sein kann, eben deshalb, weil sich in ihren Werken ein Stück Tradition vererbt. Schon die räumliche Komposition in dem Bilde zeigt den Meister. Der flache Horizont mit seiner klaren Gliederung im Vordergrunde und seinen den Blick weit hinausziehenden duftigen Fernen. Vollends die Behandlung der Luft, die Perspektive und die Strömungen in der Atmosphäre sind ausserordentlich eindrucksvoll wiedergegeben. Das alles kann nur das Resultat einer langen Arbeit sein und setzt zugleich die intimste Kenntnis eines Landstriches voraus. Der Landschaftsmaler muss wie der Bauer mit Land und Leuten verwachsen sein, und nur durch jahrelangen Verkehr mit der Natur erhält seine Anschauung jene Klarheit und Bestimmtheit, die wir in Wenglein's Bildern so sehr bewundern. Die alten holländischen Meisterstücke der Naturschilderung sind gewiss nur auf diesem Wege entstanden. Wenglein arbeitet an den Problemen weiter, die hauptsächlich durch Lier und Schleich angeregt wurden. Natürlich glaubt man gegenwärtig, dieselben schon längst überholt zu haben, und steuert mit vollen Segeln in einen Manierismus hinein, der der Ausdruck eines Stils sein soll. Dem Stoffe nach ist STRÜTZEL Wenglein verwandt.

Indem man die Landschaft in einem ganz persönlichen Sinne auffasst und „Stimmung" wiederzugeben sucht, kommt man immer mehr dazu, der Darstellung ein originelles Gepräge zu verleihen, so dass dabei nicht das Motiv an sich die Hauptsache ist, sondern vielmehr die Eigenthümlichkeit der künstlerischen Gestaltung selbst. URBAN's, KÜSTNER's, HOCH's und vor allem STEPPES' Landschaften sind so gedacht. Steppes kann man einen Lyriker in der Landschaftsmalerei heissen. Schon äusserlich lässt sich dieses Moment in den Titeln wie „Frühlingserwachen", „Melancholie", „Waldidylle" und so weiter erkennen. Im grossen Ganzen haben sie aber alle eine gemeinsame Tönung, sie scheinen wie durch eine blassgrün gefärbte Brille gesehen. In ihren kühlen



Philipp Otto Schaefer. Venus Anadyomene.

Farben wirken sie wie Malereien auf Fayence und Porzellan. Steppes' Bilder sind reich an Einzelschönheiten und von eigenartigem Reiz in der Farbgebung, oft prächtig in der Komposition, wie das „Waldidylle“ benannte Gemälde zeigt. Aber manchmal beeinträchtigt eine Schrulle die harmonische Wirkung. So zum Beispiel bei dem Bilde „Melancholie“, wo ein paar ungefüge, starre Stämme gerade die reizvollste Aussicht durchqueren und beschneiden. Ein Forstmann, der eine rechte Freude an der schönen Aussicht empfände, würde diese Stämme an Ort und Stelle sicher entfernt haben, Steppes aber als Naturalist und Maler nimmt sie so, wie er sie eben findet, mit in das Bild herüber. Gewiss gewährt es einen eigenen Reiz, eine Ferne durch wirre Zweige schimmern und von knotigen Ästen umrahmt zu sehen. Aber soll uns nicht der Maler bei einem Bilde das unsichere Gefühl benehmen, das wir oft in der Natur empfinden, wenn irgend eine zufällige Erscheinung uns hindert, unsere Blicke frei schweifen zu lassen?

Die Bäume in Steppes' Landschaften stehen unserer Betrachtung oft im Wege; sie sind manchmal gar zu absichtlich in den Raum hineingestellt. Will er damit ein Kompositionsprinzip, wie die senkrechte Linie im Bilde, betonen? Der Maler könnte ja doch unseren Augen gefälliger sein. Da er uns so viel Schönes bietet und ein so ernst strebender Künstler ist, wünschen wir, seine Werke auch frei von allen störenden Eigenthümlichkeiten geniessen zu können.



Albert Welti. Der Geizteufel.

Urban bevorzugt einige Motive, wie das von Schnee bedeckte italienische Alpenvor-



J. Th. Ross. Vor dem Wind.

land mit seinen prächtigen Seen. Seine Bilder sind sehr einfach in der Komposition; sie erscheinen uns wie Ausschnitte aus der Natur, die beliebig fortgesetzt werden könnten. Aber manchmal, wie in dem Bilde „Winternacht“, erfährt auch die Komposition eine Abrundung, die mit der malerisch so reizvollen Farbenharmonie prächtig zusammenklingt. Ihre Wirkung ist vornehmlich eine dekorative.

Durch Steigerung der Wolkenschichtungen wirken Küstner's Landschaften in der Farbe und Formgebung fast ornamental. Die Luft ist schwer und massig und die Bodenfläche mit ihren feinen Farbtönen so duftig und zart, dass das in der Natur obwaltende Verhältnis umgekehrt erscheint. Alle diese Landschafter zeigen ein gemeinsames Moment darin, dass sie möglichst klare und bestimmte Eindrücke geben. Besonders die Flächenwirkungen sind bei manchen oft zu sehr betont. Das gerade Gegentheil bemerken wir in den Landschaftsbildern von BAER. Man kennt seine Art zu malen, nämlich aus vielen pastosen Farbtheilchen ein Ganzes zusammen zu setzen, so dass es manchmal aussieht, als hätte er das Bild aus lauter Farbresten seiner Palette auf die Leinwand gespachtelt. Die räumlichen Werthe ersticken oft darin.

Wenn auch die Schotten ähnlich malen, so erzielen sie doch dadurch feinere Wirkungen. Überraschende Erfolge erzielt seine Technik bei der Wiedergabe des Hochgebirges, die Berge stehen darin wie gemauert. Es sind volle koloristische Eindrücke, die er uns übermittelt; die Farbe ist prächtig und glänzend, die Zeichnung energisch und sicher. Von satter Farbgebung und schöner Leuchtkraft ist auch WIRKNER's „Waldmühle“. Es ist ein Bild, wie man es gerne im Zimmer haben möchte. Auf eine ähnliche angenehme Gesamtharmonie der Farbgebung sind auch PETERSEN's Hochseebilder und LÖFFTZ's „Gewitterwolke“ gestimmt. Wenn wir noch PALMIÉ, BÜRGEL, FINK, RAOUL FRANK, CANAL und PFAFFENBACH erwähnen, können wir unseren Überblick über die Landschaftsmalerei innerhalb des Rayons der Genossenschaft und Luitpoldgruppe beschliessen.

Die moderne Welt zeigt eine besondere Vorliebe für alles Neuauftretende in der Kunst. Jedes frisch erblühende Talent hat aber auch seinen eigenen Reiz. Selbst das noch im Stadium der Entwickelung begriffene Unreife an solchen Erscheinungen wird mit Nachsicht aufgenommen und etwaige Absonderlichkeiten werden, weil neu und eigenthümlich, für originell erklärt. Zur Zeit sind Begriffe von so unbegrenzter Ausdehnung wie Individualität und Originalität zu Werthmessern der künstlerischen Leistungen geworden, vor denen jede sachliche Kritik zurücktreten muss. Was Wunder nun, wenn die hauptsächlichsten Bestrebungen der jüngeren Künstler darauf gerichtet sind, eigenartig und auffällig zu erscheinen. Die Ausstellungen begünstigen dieses Streben noch vielfach. Es handelt sich hier darum, möglichst produktiv und überraschend aufzutreten. Wer nicht alljährlich gleich mit einem halben Dutzend Bilder angerückt kommt, verliert an Ansehen. Für das Urtheil der Menge gibt nicht die Qualität, sondern die Quantität den Ausschlag und für die Kritik gilt nicht der sachliche Werth, sondern die Eigenart, die Originalität der Erscheinung. Auch die Entstehung von Künstlergruppen ist ein durchaus eigenartiges Moment der Moderne.



Kunz Meyer. Der Lenz.

Diese Bildung hat viel Ähnlichkeit mit dem Bienenstaat. So oft sich eine Individualität aus einem Verbande loslöst, folgt ihr ein Schwarm als Anhang. So sehen wir den Glaspalast von einem Dutzend derartiger Einzelgruppen besetzt; von unseren heimischen Absonderungen ist eine der jüngsten „Die Scholle“. Sie umfasst zumeist die durch die „Jugend“ bekannt gewordenen Zeichner; die bekanntesten darunter sind: FRITZ ERLER, REINHOLD MAX EICHLER und WALTHER GEORGI. All diese haben sich durch den Einfluss der modernen Illustration zu einer gewissen zeichnerischen und malerischen Auffassung der Natur durchgerungen, in der die begeisterten Verehrer dieser Richtung einen neuen Stil, andere nur eine Manier sehen wollen. Da wo es sich nur um Übertragung der aus der farbigen Zeichnung gezogenen Konsequenzen auf die Technik des Ölbildes handelt, wird man wohl nicht anders als von blosser Abart sprechen

können; eine grössere Bedeutung hat es, wenn wie in Erler's „Wandgemälde aus einem Musikzimmer“ Ansätze zu einem Stil gegeben sind, der sich in einem besonderen Rhythmus der Linienführung und Harmonie der Farbgebung in dekorativer Weise ausspricht. Ein hochbegabter Maler bemüht sich in der angewandten Kunst über die herkömmlichen konventionellen Motive hinauszugehen und ganz seiner eigenartigen Empfindung zu folgen. Das Ölbild „Wer hat dich, du schöner Wald“ von Eichler, das in kleinerem Format noch viel anziehender wirken könnte, gehört zu den besten Leistungen und zwar nicht nur innerhalb dieser Gruppe. Uns fällt dabei Spitzweg ein, vielleicht der einzige, der eine solche Szene mit ähnlich freiem Humor aufzufassen verstanden hat. In der Wiedergabe des malerischen Eindruckes steht Eichler diesem voran. Er hat die Erfahrungen des Pleinairismus geschickt verwerthet, in dem Bilde ist reichlich Tonfülle, Sonnenglanz und Farbe vereint. Es strahlt förmlich die dunstige Atmosphäre eines heissen Julitages aus und es lässt sich gut nachempfinden, wie Ausflügler angesichts des Waldes im kühlen Schatten mit Pathos das Lied „Wer hat dich, du schöner Wald“ anstimmen. Einen ähnlichen kräftigen Realismus zeigt auch ein anderes Bild von Eichler: „Schwüler Abend“. Das Motiv nähert sich dem erotischen Gebiete, wie es Rembrandt in vielen seiner Radierungen dargestellt hat. Mit frischer farbiger Anschauung und Lebendigkeit im Ausdrucke schildert VOIGT eine Szene „Auf dem Volksfeste“.

Doch erheben sich ähnliche Arbeiten, ebenso die Bilder von ERLER-SAMADEN nicht über das Niveau der Illustration. Das allgemeine Streben der Gruppe, nämlich eine gesunde und kräftige Naturanschauung in frischer malerischer Weise zum Ausdrucke zu bringen, ist WALTHER GEORGI gelungen nicht so sehr in seinen grösseren Ölgemälden, als vielmehr in den farbigen Zeichnungen, mit denen ein kleiner Saal angefüllt ist. Sie sind einfach auf grauem Tonpapier mittels Bleistift, Kohle und Wasserdeckfarben hergestellt. Sie erinnern augenblicklich an die farbigen Reproduktionen im „Simplicissimus“ und in der „Jugend“. Gleichwohl dürfen wir diese Eigenart in der Wiedergabe eines malerischen Eindruckes nicht allein auf Anregung der neueren Reproduktionstechnik zurückführen, sondern sie ist aus des Malers eigenen Anschauungen erwachsen.

Wenn wir in den Saal eintreten, in dem diese Zeichnungen untergebracht sind, wähnen wir, ein grosses Bilderbuch aus der Natur läge vor uns aufgeschlagen. Einige Blätter zeigen sorgfältig ausgeführte Baumstudien, einen Obstgarten, andere ein Landhaus inmitten grüner Wiesen und sanft ansteigender Berge; oder ein Schloss mit Parkanlagen und durchziehendem Kanal sammt Brücke, mächtige Ahorn- und Kastanienbäume und eine alte steinerne Ruhebank dabei. Auch ein Wirthschaftsgarten mit gelb gefärbten Kastanien befindet sich darunter. Wir sehen über die ganze Flucht der Bänke und Tische hin, etliche Hühner tummeln sich darauf und andere scharren im Sande, in der Tiefe selbst wird die weiss gestrichene Wand des Wirthshauses „zum goldenen Stern“ sichtbar. Auch eine Landstrasse kehrt des öfteren wieder, meist mit herbstlich belaubten Bäumen. Lustig kutschiert der Postillon mit der bekannten gelben Arche dahin; er bläst auf seinem Horn und ein Reisender, in seinen Plaid gehüllt, drückt sich still in eine Ecke. Ist hier ein Stück Poesie des Reisens aus der alten Zeit gegeben, so erinnert uns eine andere



Fritz August von Kaulbach. Bildnis von Miss F.

Zeichnung an das moderne Reiseleben, wo der Zug eben um eine Kurve fährt. Darüber erhebt sich ein Hügel mit mächtigen Linden, ein altes Kirchlein wird davon beschattet; zwei junge Leute haben sich dort niedergelassen und sehen dem Zuge nach — Tücher wehen in der Luft. Weiter geleitet uns der Künstler in einsame Landschaften mit welligen Höhenzügen, die von ernsten dunklen Tannen bewachsen sind. In der Ferne sehen wir eine Bergkette tiefblau und darüber einen klaren unbewölkten Äther. Auch durch Wiesengründe an rauschenden Bächen entlang wandern wir, zwischen bebuschten Hügeln liegen Ortschaften und Weiler in stillen Thälern. In



Walther Geffcken. Derbe Scherze.

manchen Bildern werden wir in die Dörfer selbst eingeführt. Häuser und Scheunen, die in hölzernem Fachwerk erbaut sind, so dass das vielfach verzweigte Balkenwerk mit den weiss getünchten Zwischenwänden lebhaft abhebt, sind anmuthend wiedergegeben. Überhaupt erreicht Georgi die reizendsten Wirkungen durch einfache Kontraste, wozu ihm der Bleistift und einige Farbtöne genügen. Er gibt nicht bloss Ausschnitte aus der Natur, sondern er verarbeitet seine Eindrücke zu harmonischen Bildern. Man kann sie sich als freundliche Schmuckstücke in Wohnräumen recht gut denken.



Hermann Prell pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Titanenkampf (Deckengemälde für das Skulpturen-Museum zu Dresden)



Die Mithrasgrotte

Wir kommen nunmehr auf unserem kritischen Gange zu den uns naheliegenden Kunstzentren, in denen allen sich mehr oder minder stark die Einflüsse bedeutender einheimischer Meister bemerkbar machen. Ein frischer Zug geht durch die Württemberger Kunst, vorab durch die Werke der „Freien Vereinigung Württemberger Künstler". Vorherrschend sind hier die malerischen Bestrebungen, denen wir in der Landschafts- und Figurenmalerei jetzt allenthalben begegnen.



Albert Schröder. Ein letztes Wort.

REINIGER bildet die modernen Probleme der Landschaft auf eine ganz selbständige Art weiter aus. Eine Spezialität scheint für ihn die Flusslandschaft zu werden, am prächtigsten wirkt auch diesmal ein Abend am Flusse. Wie flüssiges Gold strahlt der Wasserspiegel und schimmert die Luft, als weiche duftige Silhouetten erscheinen die Bäume. Was wir bei Claude Lorrain in silberklaren Tönen erstrahlen sehen, erscheint hier wie durch eine mattgeschliffene Glasscheibe. Die Natur ist verschleiert und das Räumliche darin vielfach unbestimmt; unser Gefühl wird beengt. Die Wirkung ist gleichfalls eine unklare. Reiniger geht ganz vom farbigen Eindrucke eines Land-

schaftsbildes aus; ist dieser in der Natur verschwommen und unbestimmt, dann gibt er ihn gerade so wieder. Er denkt nicht immer daran, dass die Eindrücke aus der Aussenwelt durch den künstlerischen Gestaltungsprozess sozusagen destilliert werden sollen. Ausser Reiniger sind noch zu nennen: STARKER, DRÜCK, SCHICKHARDT.

Ein starkes koloristisches Empfinden zeigt auch HERMANN PLEUER, er versucht die Lösung vieler Probleme der Freilichtmalerei und der Interieurs. Seine eigentlichste Domäne aber ist die Schilderung des Bahnhofs. Er zeigt uns diesen mitten im Winter mit verschneiten Geleisen und rauchgeschwärztem Schnee bei trüber wolkiger Luft, oder in schöner Jahreszeit im verglimmenden Abendroth, und zur Nachtzeit, wo alles mit Finsternis bedeckt ist und nur die Laternen und bunten Signallichter wie freischwebende farbige Kugeln im Dunkeln aufleuchten. Pleuer ist vorzugsweise der Maler der Maschinen, die qualmend in die riesigen, von Eisengerüsten getragenen Hallen einfahren, auf freier Strecke mit unverminderter Schnelligkeit die Kurven nehmen, oder ruhig im Maschinenhause stehen, wo schon früh am Morgen Arbeiter beschäftigt sind, sie für die Tagreise in Stand zu setzen. Diese nüchterne Welt durch die Poesie der Farbe und des Lichtes zu verklären, ist sein eigenstes Gebiet. Manchmal erzielt er durch zu starke Betonung und Vereinfachung koloristischer Effekte Wirkungen, die sich denen des modernen Plakates nähern. In Darstellungen aber wie „Zu später Stunde“ und „Mädchen am Bett“ entwickelt er ausgewählte malerische Reize.

Ein Künstler von verfeinertem und doch kräftigem Geschmacke ist auch HERMANN PLOCK. Seine Bildchen wirken gegen Pleuer's Gemälde wie zarte einfarbige Seidenstoffe gegen bunte Teppiche. Plock malt so weich und tonig, wie früher Trübner gemalt hat. Sein „Mädchen am Wasser“ zeigt dieses am besten. Es ist eine grau in grau gestimmte Farbenharmonie und dabei doch von natürlich diskreter Empfindung beseelt, die auch in der Geste des Mädchens zum Ausdruck kommt.

Wird bei Plock's Bildern der koloristische Ausdruck durch die Stimmung des Ganzen bedingt, indem der Maler gewissermassen von seiner Empfindung sich leiten lässt, bestimmte Töne anzuschlagen, so sehen wir TRÜBNER, der dem Frankfurt-Cronberger Künstlerbund angehört, sozusagen von mehr positiven Gesichtspunkten ausgehen. Ihm kommt es vor allem darauf an, den farbigen Eindruck der Dinge, wie er durch das Licht und die jeweilige Umgebung beeinflusst und bestimmt wird, wiederzugeben. Trübner's neueste Richtung hat bei vielen, die ihn noch aus seiner „alten guten Zeit“ kannten, offenbares Missbehagen hervorgerufen. Aber es ist eine Verkennung der Absichten, die ihn früher leiteten, wenn man glaubt, er ginge jetzt von ganz anderen Prinzipien aus. Er beschäftigte sich von Anfang an damit, die malerische Erscheinung der Gegenstände festzuhalten. Der Unterschied ist nur der, dass seine frühere Malweise salonfähiger befunden wurde als die jetzige. Er klärte die malerischen Eindrücke nach der Art und Weise der Terborch u. a. mehr ab. Man konnte einen Trübner neben kostbare Gobelins und japanische Vasen stellen. Seine jetzige Malweise erscheint manchem als eine Umwandlung der Art, als habe er seinen Sammtrock gegen einen Leinenkittel vertauscht. Aber trotz alledem bleibt das, was er uns jetzt



Otto Strützel. Isarthal.

bietet, es mag gefallen oder nicht, das Resultat ehrlichen Strebens und gewissenhafter Arbeit nach der Natur. In seinen früheren Bildern ist manches geschminkt und auf blosse Atelierwirkung hin gemalt. Wir sehen Trübner bei den jetzigen Werken gleichsam an der Arbeit. Der glatte Leib des Pferdes, der das Licht stark reflektiert, ist für ihn ein anziehendes Objekt. Besonders liebt er es, sie mit kräftiger Färbung auf sattgrünem Hintergrunde darzustellen. Er malt in breiten straffen Zügen und arbeitet mit dem Pinsel wie mit einem Hobel; jeder Zug markiert eine bestimmte Fläche, und seine malerischen Eindrücke setzen sich aus lauter Flächen zusammen. Auch dieses Moment ist nicht neu in seiner Kunst. Früher arbeitete er in derselben Weise, nur retouchierte er mehr und malte mit kleinerem Pinsel weniger energisch. Bei seiner Technik muss die Hand mit dem Auge gehen wie bei einem guten Schützen, das Erfasste sitzt sogleich richtig oder es ist ganz verfehlt. Neben diesem Meister fällt auch ein noch jüngeres Talent auf, RUDOLF GUDDEN. Seine Technik ist fast eben so frisch und sicher und er verbindet damit auch ansprechende Motive, ohne dass die malerische Wirkung dadurch beeinträchtigt wird. Ein ganz köstliches Bild ist „Wonter de Boer am Brutkorb“ und nicht minder anziehend „Am Kamin“. Von den Landschaftern, die diesem Kreis angehören, nennen wir neben Trübner noch ROBERT HOFFMANN und MAX ROSSMANN.



Leopold Schmutzler. Bildnis.

Der Frankfurt-Cronberger Künstlerbund gleicht einem Bäumchen, das einige kräftige Reiser getrieben hat, und man darf wohl auch auf Blüthen und Früchte hoffen. Ein sehr gemischtes Gefühl überkommt uns bei den Werken der Kunst-Genossenschaft Karlsruhe. Die allgemeine Haltung ist matt, das einzelne flau, die besten Namen fehlen. Man gewinnt den Eindruck einer Kunstvereinsausstellung. Wenig Eigenthümlichkeit, aber viel Sentimentalität und falsches Pathos begegnen uns, Nachahmer Böcklin's mit ihren Süsslichkeiten, Schüler Ferdinand Keller's, und eine gutgemeinte, aber fade Romantik macht die meisten Darstellungen für unseren Geschmack nahezu ungeniessbar. Diese romantische Richtung ist ein Abkömmling vom Stamme Schwind's und Böcklin's,



E. de Grimberghe pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Rivalen



Raffael Schuster-Woldan pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München

Weiblicher Akt

die gleich einer Jungfrau mit vollen rothen Wangen erblühte, jene ein blasser schmächtiger Knabe, der zur Laute singt und heimlich verliebt ist. Schon die Titel der Bilder sind dafür bezeichnend. „Sonnenschein im Tannenwald“ zeigt ein verliebtes Paar in mittelalterlicher Kleidung; andere heissen „Heldengrab“, „Einsamkeit“, „Erwartung“ u. s. w., lauter Surrogate an Stelle eines naturwüchsigen, blühenden Idealismus. FERDINAND KELLER selbst ist nicht erfreulich vertreten durch seine „Seufzerallee“ und „St. Cäcilia“. Auch die Landschaften stehen unter dem Einflusse dieses Pseudoidealismus. WIELANDT nimmt mit



Walther Thor. Studienkopf.

einem grossen Bilde „Die Mithrasgrotte“, ferner einem „Abend am Meer“, den ersten Platz ein. Gesünder, wenn auch unfertig, sind immerhin KOESTER, NAGEL und HELLWAG. Auch das Porträt untersteht dieser Treibhauskultur; PROPHETER ist dafür eine charakteristische Erscheinung. Wüsste man trotz alledem nicht aus anderen Quellen, dass Karlsruhe eine frisch aufsprossende Kunststadt mit starken und eigenartigen Typen wäre, das hier Vorgeführte würde eher das Gegentheil bezeugen. Es ist wahrscheinlich, dass die heuer in Karlsruhe stattfindende grosse Ausstellung die vorzüglichsten Kräfte absorbiert hat. — Was wir von dem Karlsruher Ensemble im allgemeinen sagten, gilt auch im besonderen für die Ausstellung des Vereins Berliner Künstler. Die Wände dreier Säle sind mit Bildern dicht behangen,



Otto Propheter. Geschwister.

aber die Originale sind dünn gesät, es können nur wenige Werke für voll genommen werden. Boshafte Zungen behaupten, es gäbe hier überhaupt keine eigenartigen Erscheinungen, das Allgemeine entbehre der charakteristischen Züge und das Originale sei importiert. Man sagt, die Spreeathener verstünden es wohl, mit der Mode zu gehen, aber sie trügen keine eigenen auf den Leib gemessenen Kleider, sondern getragene — es wäre Kunst aus zweiter Hand. Dieses Urtheil ist hart, aber wir werden hier keines besseren belehrt.

In der Ausstellung dieser Genossenschaft begegnen wir Werken mit den Namen wie KONRAD KIESEL, PAUL MEYERHEIM und KALLMORGEN, das ist alles. Die Veranstaltung



Karl Blos. Bildnisstudie.

der Vereinigten Berliner Klubs ist bei weitem besser. Hier sind es doch Leute wie EUGEN BRACHT, OESTERITZ, HUGO VOGEL, ARTHUR KAMPF, die uns anziehen. Ein starkes Interesse erregt besonders Kampf's Bild „Abschied". Die Luft eines Sterbezimmers weht uns daraus an, einige Männer stehen schmerzergriffen, still und feierlich da, andere wanken geknickt an der Wand des Zimmers dahin. Mit schneidender Schärfe und Deutlichkeit ist alles und jedes charakterisiert; die ganze Szene ist wie von einem Berichterstatter geschildert, dem das Leid wohl selbst zu Herzen geht, der aber doch drüber steht, indem er jeden Umstand genau verzeichnet und das Malerische daran festhält. WALTHER FIRLE's „Allein", das einen ähnlichen Stoff behandelt,

stimmt dazu wie ein einfach wehmüthiges Volkslied. Kampf's Bild steht sozusagen für sich allein, es ist in der ganzen Abtheilung nichts mehr, das wie dieses vom Stoffe ausgeht und doch zugleich eine so starke malerische Leistung ist. Von den Figurenbildern, die vor allem darauf angelegt sind, durch die Stimmung zu wirken, daher die Landschaft bei ihnen stärker spricht als der figürliche Theil, sind noch zu erwähnen SKARBINA's „Auf dem Lande", EUGEN BRACHT's „Novembermorgen in der Mark" und schliesslich noch OTTO HEINRICH ENGEL's „Sonntagmorgen auf Föhr". HUGO VOGEL versucht in den beiden Bildern, dem Porträt einer Dame und „Mutter und Kind", den Pleinairismus durch koloristische Effekte salonfähiger zu machen. In einer Freilichtstudie „Dorfkind" ist das FELIX KRAUSE gelungen, ohne dass er die Natur zu retouchieren sucht. Das Bildchen ist nur eine mit gediegenem Können und vieler Liebe gemalte Studie; aber in dieser Art das ehrlichste Stück Arbeit unter vielen. Am meisten lassen uns die Landschaften ein durchgreifendes, aufmerksames Studium der Natur vermissen. Da fehlt es zumeist an einer klaren räumlichen Disposition und der Anordnung der Farbwerthe. Obwohl die Landschaft hinsichtlich der Komposition die denkbar grössten Freiheiten gestattet, was uns die Japaner ja schon längst dargethan haben, so muss das, was vorgestellt wird, doch in einem für das Auge leicht ersichtlichen räumlichen Zusammenhang stehen. Das Terrain soll als fester Boden, das Wasser als Wasser und Luft als Luft erscheinen, die Bäume müssen



Georg Papperitz. Dame im Pelz.



Charles J. Palmié. Tauwetter.

wurzeln und alles sein Licht aus Quellen empfangen, die uns wahrnehmbar sind. Es genügt nicht, die Leinwand mit ein paar Farbtönen zu beschmieren, die zusammen einen gewissen Akkord ergeben; solche Experimente sind noch keine Landschaftsbilder.

WILLY HAMACHER streift öfter hart an der Grenze des Möglichen dahin. In das Gegentheil, in eine gewisse Nüchternheit durch zu auffallendes Hervorheben der räumlichen Werthe verfällt KAYSER-EICHBERG; sein „Sonntag in der Mark" sieht aus wie eine Nachahmung Leistikow's. Das Reifste und Beste in der Landschaft bietet OSKAR FRENZEL mit seinen Thierbildern. „Stier im Wasser", „Werbung" und „Abend" sind poetisch gefühlte Naturschilderungen voll Realität und Stimmung. Höchstens ALFRED OESTERITZ und FENNER-BEHMER können daneben noch genannt werden; letzterer ist noch mit einem hübschen Figurenbilde vertreten. OTTO HEINRICH ENGEL mit seinem „Sonntagmorgen auf Föhr" nähert sich dem Stoffe nach schon dem Kreis der Schleswig-Holsteinischen Künstler. Das Bild könnte unter Dettmann's Augen entstanden sein; nur scheinen die feineren Züge, die wir bei diesem finden, hier vergröbert. Es ist schliesslich nur stoffliches Interesse, das den Maler zu der Festhaltung dieses Motives veranlasste. Bei Dettmann erwächst die Darstellung aus der unmittelbaren Beobachtung von Land und Leuten selbst.

Die Schleswig-Holsteinische Kunstgenossenschaft, die hier zum ersten Male geschlossen auftritt, fesselt uns nicht durch ein so eigenartiges Gepräge, wie es bei der schwedischen und norwegischen Kunst der Fall war; aber die Eigenheit des Landstriches und der Bewohner

leuchtet doch daraus hervor und verleiht diesen schlichten Bildern Leben und Wärme. Sie zeigen uns das Land mit seinen flachen und steilen Küsten, die sonnenbeglänzte Meerfluth, das Leben am Strande, Fischer, wetterharte Seefahrer und schmucke rothblonde Frauen; im Frühlingsschmuck prangende Wälder, tief verschneite Strassen und Wege, Bauerngehöfte in der Morgenfrische, wenn das regsame Leben des Landmannes mit dem Laufe der Sonne beginnt, und Hütten im Mondschein, halb versteckt und beschattet von mächtigen Kastanien. Ein ander Mal sehen wir ein



Hermann Urban. Ruinen.

Moor mit Tümpeln von der heissen Sonne beschienen; die Sommerluft spiegelt sich darin tiefblau und regungslos; wie Glas erscheint die Wasserfläche, nur die Seerose mit ihren saftgrünen Blättern schwimmt oben auf. Ein Mädchen, sonnengebräunt, mit vollen Wangen und flachshaarig, sitzt dabei; es ist in einen bunten Stoff gekleidet. Das Bild könnte auch von einem skandinavischen Künstler gemalt sein. Am reinsten spiegelt sich in dem Interieurstück von JESSEN der Charakter der Bewohner wieder. Es ist einfach die sogenannte gute Stube, die der Künstler so treu wie



Oskar Frenzel. Werbung.

möglich gemalt hat. Alles ist altmodisch und von wohlanständiger bürgerlicher Solidität. Die geblümte Tapete an den Wänden, die Vorhänge an den Fenstern, frisch gewaschen und gestärkt, die Möbel poliert, der Fussboden belegt mit einem gemusterten weichen Teppich, und an den Wänden Familienglieder in Öl gemalt, ausserdem noch über dem mit grüner Seide überzogenen Sopha zwei Medaillons in Gips, „Tag“ und „Nacht“ von Thorwaldsen; dieser selbst als Gipsstatuette steht neben einer seiner bekanntesten Figuren auf dem Schranke. Alles ist so, wie wir es aus unserer Kinderzeit her kennen, und wir erinnern uns noch deutlich der ungezählte Male in unseren Ohren wiedererklungenen Mahnung „Kinder, die Schuhe sorgfältig abbürsten!“

Die künstlerisch reifste, ja man ist versucht zu sagen die modernste Erscheinung in diesem Kreise ist der Königsberger Akademiedirektor LUDWIG DETTMANN. Zu einer feinen Beobachtungsgabe gesellt sich bei ihm tüchtiges Können, er gebietet über eine leicht verfügbare mannigfaltige Ausdrucksweise; Pastell, Aquarell und die Technik des Ölmalens beherrscht er gleich sicher. Er behandelt die Probleme des Freilichts in seinen Wirkungen auf die verschiedenartigsten farbigen Objekte; aber auch das Interieur stellt er dar. Sein Stoffkreis ist deshalb ein weiter, er malt Schafe, die aus dem Stalle ziehen, von den ersten Strahlen der aufgehenden Sonne beschienen, Pferde unterwegs zwischen fetten Marschen und Wiesen, die Poesie einer Mondnacht in einem ostfriesischen Dorfe, schleswig-holsteinische Bäuerinnen, die am Sonntagmorgen in ihrem vollen Staate zur Kirche gehen, Malerinnen im Freien mit ihrem Modell, ein Liebespaar im Kornfeld, Frauen am Kaffeetisch, kurzweg alles, was malerische Qualitäten bietet. Wie gesagt ist Dettmann's Art nicht mehr so ganz spezifisch schleswig-holsteinisch; er ist schon ziemlich universell. Echte Typen dieser aus der Liebe zum heimathlichen Boden entsprossenen Kunst sind HEINRICH RASCH, FEDDERSEN, WESTPHALEN, BURMESTER.

Die Schotten haben sich wieder sehr zahlreich eingefunden; einen eigenen Saal nimmt „The Society of Scottish Artists“ ein, einen anderen die „Glasgow-Group“. Ein Gepräge ist allen gemeinsam, sie schildern ihr Land mit der grauen weichen Luft, die alle Konturen auflöst und die Farben weich und tonig erscheinen lässt. Ihre Bilder wirken daher in der Farbe zart und stimmungsvoll, sie zeigen uns das Meer in seiner ruhigen und bewegten Schönheit, die Küste mit ihren grotesken Formen und das Strandleben. Oft führen sie uns aber auch die Landstriche im

Innern vor. Wir sehen weite Strecken mit üppig schwellendem grünem Rasen, der wie ein weicher Teppich sich ausbreitet, oft von Bäumen beschattet; buntgefleckte Kühe weiden oder eine Herde Schafe zieht über die Fläche dahin. In einzigartiger Weise ist das Ganze als farbige Erscheinung wiedergegeben: das Licht, das durch die Zweige niederrieselt, wie es auf den gefleckten, schöngebauten Thieren spielt, die blauen duftigen Schatten auf dem Rasen und die mannigfaltige Bildung und Färbung der Bodenfläche. Jede Landschaft ist ein Idyll. Manche Bilder zeigen auch düstere Heidefelder, über denen eine gewitterschwüle Atmosphäre lagert, das melancholische Hochland in den kräftigen Farben des Herbstes, oder Stimmungsbilder aus einem langen rauhen Winter. Auch Mondlandschaften voll märchenhafter Poesie fehlen nicht. Der Grundton ist immer lyrisch gestimmte Empfindung. Wir erwähnen von den vorzüglichsten Künstlern WALLS, WRIGHT, FRAZER, MITCHELL, SMITH, EDWIN ALEXANDER.



Martinus Schildt. Beim Kartoffelschälen.

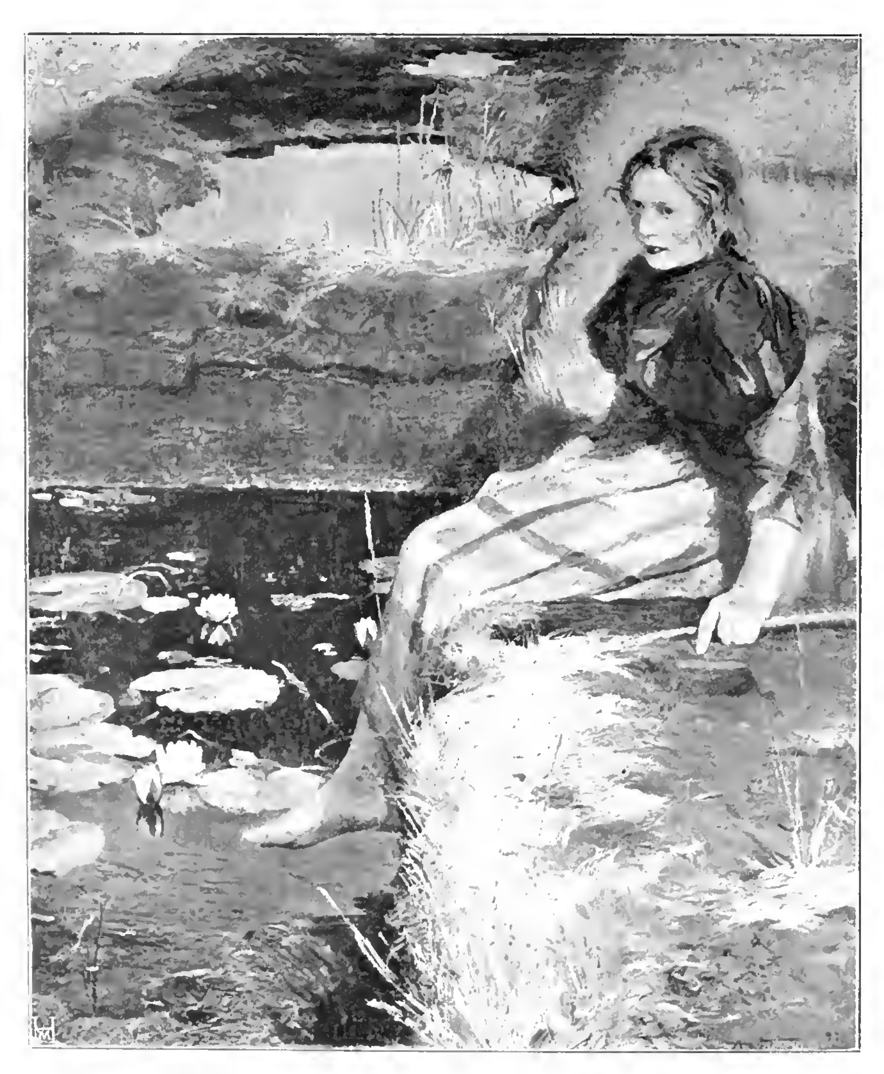
In dem Saal, der die „Glasgow-Group“ beherbergt, erhalten wir ähnliche Eindrücke. Auch hier sind die meisten Werke auf Moll gestimmt. Bilder wie KAY's Landschaft geben uns den Frühling wieder, so wie ihn der Dichter beschreibt:

„Ich bin so hold den sanften Tagen,
Wann in der ersten Frühlingszeit
Der Himmel, bläulich aufgeschlagen,
Zur Erde Glanz und Wärme streut.“

Man fühlt daraus laue Lüfte wehen, den Duft des Waldes und den der blühenden Blumen, sowie die frische Seeluft. Die schottischen Maler sind Poeten, die ihre Heimath in herrlichen Tönen

schildern, als wäre es ein homerisches Land. Manchmal muss man dabei an Burns denken. Auf weiten Landstrecken weiden Herden, einfältige Hirten ruhen dabei, an den Wegen werden einige Hütten sichtbar, weiter hinaus erglänzt die See. Immer ist der Mensch in innigem Zusammenhange mit der ihn umgebenden Natur, als Hirte, Landwirth, Jäger, Fischer und Schiffer dargestellt. HOUSTON zeigt uns Fischer am Strande, die das Schlagnetz ausbessern, andere führen ihr Leben auf der See vor. Das eigentliche Gebiet dieser Künstler liegt in der Darstellung von Luft, Licht und Wasser. Darin leisten auch die Aquarellisten Vortreffliches. Ihre technische Gewandtheit, ihr bewusstes Anwenden der Ausdrucksmittel je nach der Art des Motives, überhaupt ihre Fertigkeiten lassen auf eine ausgezeichnete Schulung und genaues Studium schliessen. Eine gewisse Tradition spricht daraus. Wir wissen nicht, wem wir den Vorzug der Meisterschaft geben sollen: JAMES LAING's „Stürmischer See" oder KAY's „Port Dundas Canal".

LOUISE PERMAN bietet Rosen, am liebsten gebleichte, zart gelbe mit feinen graugrünen Blättern. Sie malt diese Blumen mit all' dem Schmelz und Duft, der ihnen eigen ist. Sie sehen aus wie frisch gebrochen vom Zweige, noch blinkend vom Thau und angehaucht von der Morgenkühle. Bei alldem ist die Blume doch körperlich empfunden, sie liegt vor uns wie ein Frauenleib mit weichen geschmeidigen Gliedern, aber von Marmor und in grüne Schleier gehüllt. Nur die japanische Kunst gibt uns die Blumen in einer symbolisch ästhetischen Art wieder, indem ihr materieller Charakter abgestreift ist. Es ist eine ganz besondere Poesie, welche ihnen eigen ist. In ihren Darstellungen erscheint uns die Natur freilich etwas abstrakt und schemenhaft, und auch ihr Kreis ist beschränkt. Bei all' ihren Reizen und Schönheiten liegt sie uns doch sehr ferne. Wie nahe stehen uns dagegen die Schotten als wirklichkeitsfrohe Poeten, sie lassen die Dinge in ihrer vollen Realität vor uns erstehen. Im bunten Schein des Lichtes und der Farbe gewinnen sie für unsere Anschauung erhöhtes Leben, die Natur dünkt uns darin vornehm und prächtig.



August Westphalen Im Moor.

Ganz im Gegensatze hiezu sehen wir im Saale der Gruppe Antwerpener Künstler, wie die vlämische Malerei



Ein Gast

das Materielle der Dinge betont. Ihre Kunst präsentiert eine Frucht, aus fettem, schwerem Ackerboden erwachsen. Aber sie ist bekömmlich und kräftig für unsere Sinne. Wie Jordaens gegen Watteau, so stehen die schottischen Maler mit ihren süssen zarten Harmonien gegen den schwertonigen satten Kolorismus der Antwerpener Meister. Dort verflüchtigt sich alle Erdenschwere ganz in der zarten Tongebung, hier wird sozusagen die Poesie des Materiellen, die vollsaftige Körperlichkeit der Dinge gefeiert. Auch in der Landschaft obwaltet ein ähnliches Verhältnis. Sind bei den Schottländern die Bäume nur als weiche duftige Massen behandelt oder als dunkle Silhouetten auf den feinen grauen Silberton der Luft gestimmt, so treten sie hier scharf und bestimmt, fast hart und körperlich hervor. Wie hier das starre Geäste des Baumes sichtbar



A. Andersen-Lundby. Winterabend am Starnbergersee.

wird, so auch bei der Darstellung von Ebenen die feste Struktur der Erde. Auch das Wasser und das Meer malen die Vlämen in anderer Weise als die englischen und schottischen Künstler; die See erscheint bei ihnen selten ruhig, fast nie in ihrer verlockenden Pracht, sondern eher grau und eintönig, oder aufgewühlt als das alles verschlingende Element, dem der Mensch mühsam seinen Unterhalt abringen muss.

Die ganze Wärme der Empfindung und die volle Sinnlichkeit der Naturanschauung, die den Vlämen eignet, diese Momente erkennen wir am besten in DIERCKX's „Mutter und Kind". Auch noch ein anderes Werk desselben Künstlers „Bäuerin am Butterfass" zeigt ähnliche Vorzüge, es ist vielleicht noch kräftiger und satter in der Farbgebung.

Eine ebenso realistische Darstellung ist SCHILDT's Gemälde „Beim Kartoffelschälen". Bilder, die einen prächtigen malerischen Eindruck festhalten und zugleich vorzügliche Schilderungen der eigenartigen Natur des Landes sind, geben uns HENRY LUYTEN's „Heideblumen" und KARL GRUPPE's „Festmachen der Heringsboote in Katwyk". Das Streben nach individualistischer Durchbildung der malerischen Probleme, verbunden mit der ernsthaftesten Arbeit nach der Natur kommt diesen Künstlern allen zu. Jeder sucht die Sache um ihrer selbst willen zu betreiben und sich auf einem Stoffgebiete nach Kräften zu vervollkommnen. Eine gewisse Neigung sich zu spezialisieren und, wie einzelne Gruppen der Schotten zeigen, die Landschaft oder das Seestück fast ausschliesslich zu ihrer Domäne zu machen, das ist in der modernen Produktion ein fast allgemein hervortretender Zug. Liegt hierin auch eine gewisse Beschränkung auf das Zunächstliegende, so ist aber trotzdem Anlass zur Vertiefung der künstlerischen Aufgaben an sich gegeben, anderseits geht dieses Streben nur darauf hinaus, eine technische Meisterschaft im Ausdrucke zu erzielen.



Karl Georg Barth. Poenitentia.

Nirgends fällt uns dieser Zug mehr auf als in der italienischen Abtheilung. Der Geist, von dem sich diese Kunst beherrscht zeigt, ist die Gabe geschickter Improvisation. Was die moderne italienische Plastik hierin leistet, ist ja bekannt. Technische Virtuosität tritt fast an jedem Werke hervor, alles ist spielend gemeisselt, gemalt, getuscht und gezeichnet. FAVRETTO dient dafür gleich als Beispiel. Er zeigt sich ungemein geschickt, aber zu einer ernsten Vertiefung in die Probleme kommt er nicht. Man kann ihn mit einem geistreichen Feuilletonisten vergleichen, der jeden Eindruck leicht festhält und in glänzenden Farben zu schildern versteht. Seine Skizze „Der Täufling" zeigt die Gabe seines lebhaften, glücklichen Talents, sie besteht aus leicht hingeworfenen Farbflecken. Steine, Wasser, Luft und Erde, Kleider und Körpertheile, alles scheint aus ein und demselben Stoffe gebildet. Es gibt kein festes organisches Gebilde, keine einheitliche, rhythmisch gegliederte Komposition, von allem ist nur ein flüchtiger farbiger Schein festgehalten, wie ihn die Dinge in der italienischen Atmosphäre ausstrahlen. Auf einen gewissen Schwung der Kom-

Oskar Garvens.
Trauerndes Mädchen.

position ist LAURENTI's „Antike Vision" angelegt und nicht ohne Anmuth, aber Laurenti ist zu befangen in einer einseitig individualistischen Auffassung der Natur, um zu der vollen Harmonie in der Bewegung, Formgebung und Farbe durchzudringen.

Einen witzigen Einfall geschickt zu einer malerischen Situation verwerthet, bietet CIARDI's Bild „Glückes genug!". Landschaften von künstlerischen Qualitäten sind SARTORELLI's „Egloga" und MAZETTI's „Auf der Weide". Was uns sonst in der Landschaft geboten wird, sind Ansichten mit Staffagen, wie sie für die „Forestieri" gemalt werden, meist aber in grösserem Format. Besonders die „Associazione degli Acquarellisti in Roma" scheint eine für die Verbreitung dieses Genres sehr fruchtbare Gesellschaft zu sein.

Ein paar grosse Schaustücke von Plá y Rubio und Grimberghe sind zwar prächtig gemalt, grenzen aber an das Gebiet des Panoptikums. In den Ländern, wo früher in Darstellungen der religiösen Kunst durch Märtyrerszenen, Tod und wollüstige Schrecken jeder Art das Gemüth der Gläubigen erschüttert wurde, hat sich auch bis heute noch die Vorliebe für ähnliche Sujets erhalten; der Grundton ist der gleiche, nur die mystischen Schleier sind verflogen.

Zwei an sich verschiedene Richtungen treten in der modernen Plastik immer stärker hervor, die eine, welche auf möglichst getreue Wiedergabe des Objektes ausgeht und ihre Aufgabe darin sieht, dieses in der ganzen Eigenheit seiner Erscheinung nach Massnahme des subjektiven Empfindens wiederzugeben, und die andere Richtung, welche den plastischen Stilgesetzen zu folgen sucht, wie sie den Werken der Alten überall zu Grunde liegen. Man könnte unterscheiden zwischen künstlerischen Prinzipien und künstlerischer Anschauung, die sich nach verschiedenen Richtungen hin zu bethätigen sucht. Auf dem gemeinsamen Boden des Materials begegnen sich beide Anschauungen. Daraus entspringt wieder im allgemeinen eine viel zu grosse Werthung desselben, man räumt gegenwärtig dem Material zu viel Einfluss ein. Weil es für die künstlerische Gestaltung mitbestimmend sein kann und auch ist, glaubt man, die Darstellung sei ganz davon abhängig. Das heisst der künstlerischen Intuition doch die Flügel beschneiden. Eine Bronzebüste von BREDOW „Antigone" übertreibt die Formgebung in Hinsicht auf die Bronze. Andere suchen gleich in der Imitation alter Kunstwerke ihr Heil, so z. B. VIERTHALER mit seiner Büste, welche getreulich bekannten römischen Cäsarenporträts nachgebildet ist. Eine leise Anlehnung an antike und Renaissanceskulptur ist auch bei dem „Orpheus" von PERATHONER ersichtlich. Der Künstler bemüht sich offenbar, die stilvolle Grösse dieser Vorbilder zu erreichen. Die Figur ist von edler einfacher Empfindung, wenn auch nicht ganz einwandfrei in der Gestaltung. Als Ausgangspunkt der künstlerischen Darstellung in der Plastik muss das Nackte bezeichnet werden und



Josef Limburg.
Dr. Frz. Zorn v. Bulach.
(Bronzestatuette).

hierin werden wir immer sehen, was der Künstler in freier Bethätigung seiner Kräfte zu leisten vermag.

HERMANN PRELL hat neben seiner Titanenschlacht auch noch zwei grosse Marmorstatuen ausgestellt „Prometheus“ und „Aphrodite“. Es sind gut modellierte und in Marmor ausgeführte Aktfiguren von imponierender Pose. Neu ist daran die Verwendung des farbigen Marmors und auch die Färbung, so dass das Ganze einen dekorativ wirkungsvollen Eindruck macht. Ein sorgfältiges Studium des weiblichen Körpers und feinfühlige Durchbildung der Formen zeigt „Poenitentia“ von KARL GEORG BARTH. Auch die weibliche Figur von OSKAR GARVENS „Trauerndes Mädchen“ zeichnen ähnliche Vorzüge aus. JOHANNES SCHILLING, einer der Altmeister deutscher Plastik, erscheint mit einer jugendfrischen Arbeit auf dem Plan, einer Bronzefigur „Forelle“. Von unsern heimischen Plastikern sind noch zu erwähnen CHRIST, LANG, WADERÉ, STORCH mit einer Brunnenfigur, IGNATIUS TASCHNER mit einer vorzüglichen Bronze; von auswärts H. KAUTSCH und WILDT.



Fritz Christ. Perle (Bronzestatuette).



Das neue Kunstausstellungs-Gebäude zu Düsseldorf.
(Nach einer Aufnahme von O. Renard in Düsseldorf.)

DIE DÜSSELDORFER UND BERLINER AUSSTELLUNGEN

VON

EDUARD ENGELS-MÜNCHEN.

Es ist eine eigenthümliche Thatsache, sagt Friedrich Schaarschmidt in seiner soeben erschienenen Geschichte der Düsseldorfer Malerei, dass die heutigen grossen Kunstzentren Deutschlands von den alten deutschen Kunststätten am Rhein und in Süddeutschland völlig unabhängig sind und dass diese ihre einst führende Stellung gänzlich verloren haben. Vielleicht am auffälligsten hat sich diese Entwicklung in Düsseldorf vollzogen. Das benachbarte Köln, einstmals die künstlerische Hauptstadt Westdeutschlands, hatte die Blüthe seiner Malerei und Baukunst der Kirche zu verdanken gehabt. Die Ereignisse des dreissigjährigen Krieges zerstörten hier fast alle Ausläufer einer künstlerischen Thätigkeit, und als in der kleinen bergischen Residenz an der Düssel die ersten Anfänge eines Interesses für Kunst emporkeimten, da kamen die Anregungen von überall her, nur nicht von Köln.

Ihrem Ursprung nach ist die Düsseldorfer Kunstpflege eine fürstliche Pflanzung. Wenn Schiller sagt, dass keines Mediceers Gunst der deutschen Kunst gelächelt habe, so gilt das am wenigsten für die bildende Kunst jener Epoche, die Schiller meint. Die deutsche bildende Kunst verdankt im Gegentheil während des 17. und 18. Jahrhunderts ihre hauptsächlichste, um nicht zu sagen einzige Unterstützung den zahlreichen Fürsten und Regenten, ohne deren Anregungen die Residenzstädte wahrscheinlich nie zur Ansiedelung von Künstlern gelangt wären.

Auch die neue deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts empfing noch ihre ersten bedeutenden Aufträge von Fürsten, unter denen Ludwig I. von Bayern besonders hervorragt. In Preussen war es weniger die Königsfamilie, als die Staatsregierung, welche in Berlin und namentlich in Düsseldorf die thatkräftige Erneuerung des Kunstlebens in die Hand nahm.

Auf dies fürstliche und staatliche Mediceerthum folgte dann aber nach und nach ein bürgerliches und, soweit Berlin und Düsseldorf in Frage kommen, ein kaufmännisch-industrielles. Während am Niederrhein ein Wald von Schloten und Fabriken emporwuchs, strömten in Berlin alle unternehmungslustigen Kräfte des Handels zusammen, und mit dem wachsenden Wohlstand bildete sich auch ein wachsendes Bedürfnis nach Luxus aus. Berlin in seiner hastigen Geschäftigkeit wurde zu einem der grössten Bildermärkte in Deutschland, während das rentnerhaft vornehme Düsseldorf ohne viel Geräusch seine kleinen Familienhäuser mit den Werken einheimischer Maler füllte. Die beiden Städte ergänzten sich gegenseitig: hüben schloss man die Künste ein, drüben führte man sie auf die Strasse, hier verzärtelte man sie, dort härtete man sie ab.

In Düsseldorf begegnen sich drei Kulturströmungen. Den Rhein herunter fluthet eine breite Woge der Romantik. Alte deutsche Kaiserherrlichkeit, alte deutsche Dombaufrömmigkeit, alter deutscher Sagen- und Liedergeist verschmelzen sich zu einem wunderbar sehnsüchtigen Choral, der alle schlummernden Kräfte des Gemüthes aufruft und die Phantasie zu unermüdlichen Streifzügen in die vergangenen Zeiten überredet. In dies romantisch-lyrische Kulturelement mischt sich dann aber von Westen her die barsche und prosaische Stimme des Industrialismus hinein. Aus dem benachbarten Ruhrgebiet schallt das Dröhnen der gewaltigen Dampfhämmer an den Rhein herüber, und sobald der Abend seine Schatten über die Lande breitet, erglüht der Himmel von dem zuckenden rothen Widerschein der fernen Hochöfen und Metallgiessereien. Schroff, unversöhnlich tritt dem poetischen Einst das barbarische Jetzt entgegen. Ebendort, wo schwärmende Seelen die „blaue Blume“ pflücken, schürfen russige Bergmänner die schwarze Kohle aus der Tiefe der Erde. Das Lied der Lorelei verklingt unter dem Geheul der Fabriksirenen, der Duft der Reben wird mit dem Qualm der Hüttenwerke geschwängert.

Wenn man diese Gegensätze recht betrachtet, muss man zu der Meinung kommen, dass aus der Disharmonie, welche sie anzetteln, unmöglich eine rein klingende Kunst sich entwickeln könne. Aber ein beispielloser Glücksfall fügt es, dass zu den beiden zwiespältigen Kulturelementen ein drittes hinzutritt, welches jene versöhnt und sogar zu einer Einheit von seltsam eigenartigem Reiz verbindet: die Kunst des benachbarten Holland. Holland nennt keine Romantik sein eigen und baut auch weder Kohlen noch Eisen, aber es ist eine Kaufmannswelt wie das rheinisch-

westfälische Industriebecken und hat seit dem 17. Jahrhundert eine Liebe zur Heimath mit ihren Dünen, Kanälen, Grachten, Poldern, Bürgerstuben, Sitten und Trachten ausgebildet, der zur Romantik wirklich nichts als nur ein bischen Überschwang und Rheinweinlaune fehlen würde. Was also in Düsseldorf unvereinbar scheint, eben dessen Vereinigung macht das innere Wesen der holländischen Kunst aus, und so ergab sich denn ganz von selbst ein heimliches Holländerthum als die geeignete Grundlage, auf welcher Industrie und Poesie das Haus der Düsseldorfer Kunst errichten konnten.

Es liegt in der Natur der Sache, dass eine so mannigfach bedingte und in ihrer ganzen Existenz nur gleichsam durch ein Wunder ermöglichte Kunst nicht eben sehr entwicklungsfähig sein kann. Jeder Physiker wird bestätigen, dass selbst in der mechanischen Welt die Fortbewegung eines Körpers, auf welchen gleichzeitig drei Seitenkräfte in fast entgegengesetzten Richtungen ein-





Ehrenhof im neuen Kunstausstellungs-Gebäude zu Düsseldorf.
(Nach Aufnahmen von O. Renard in Düsseldorf.)

wirken, eine sehr langsame ist. Dabei fällt für Düsseldorf noch besonders die Thatsache ins Gewicht, dass zwei dieser Seitenkräfte, die Romantik und das Altholländerthum, auf die Vergangenheit, also nach rückwärts gerichtet sind, während die dritte, der Industrialismus, merkwürdigerweise in künstlerischen Angelegenheiten auch nicht gerade dem Fortschritt huldigt. Kaufmannskunst war zu jeder Zeit und bei jedem Volke konservativ. Ein Fabrikant, der seinen ganzen Tag damit verbringen muss, alle Fortschritte der Technik zu erspähen und auszunutzen, verlangt in den freien Stunden, die er den Künsten widmet, gemächliche Ruhe, Entfernung von der Wirklichkeit, Flucht in freundliche und stille Welten, in welche der Lärm und die Sorgen des Fortschritts nicht hinüberdringen. Die „Düsseldorferei" unseligen Angedenkens wurzelte nur zu tief in den Düsseldorfer Lebens- und Geschmacksverhältnissen; sie war das genaue Gleichnis dessen, was einst die Dou, Terborch, Mieris, Metsu, Maes, Brekelenkam für eine ganz ähnlich geartete Kundschaft in Haarlem, Leyden, Amsterdam u. s. w. malen mussten.



Hans Herrmann. Blumenmarkt in Amsterdam.

Aber schliesslich muss eines Tages selbst in einer so hervorragend zum Stillstand talentierten Kunst wie der Düsseldorfer jenes allgemeine Weltgesetz sich geltend machen, wonach auf Erden nichts beständig ist ausser dem Wechsel. Unter dem unermesslichen Andrang jener epochemachenden Errungenschaften der Technik, welche seit zwanzig Jahren das ganze Gepräge der deutschen Industriegegenden umgestaltet haben, verloren die niederrheinischen Geschäftsleute die Malerei für eine Weile aus dem Auge, und während dieser Zeit des Urlaubs fanden die Düsseldorfer Künstler Musse, auch ihrerseits den Fortschritten der Zeit ein wenig Rechnung zu tragen. Im Grunde genommen, ist ja die moderne Malerei nichts anderes, als die ästhetische Form derselben Bewegung, welche auf dem Gebiete des Erwerbslebens als moderne Technik auftritt. Die Schnelligkeit unserer Maschinen, Telegraphen, Expresszüge, Automobile heisst auf die Malerei übertragen: Impressionismus; die materialistische Weltanschauung, der wir unsere naturwissenschaftlichen und technischen Erfolge verdanken, nennt sich in der Ausdrucksweise der Künstler: Naturalismus. Beide Bewegungen laufen einander parallel und haben die gleichen Interessen. Wer die eine fördert, darf der anderen nicht widerstreben, und umgekehrt.

Und so geschah denn vor etlichen Jahren das Verblüffende, in Deutschland noch nicht Dagewesene: in demselben Moment, wo die niederrheinische Industrie eine Ausstellung rüstete, auf welcher sie der Welt mit berechtigtem Stolze Zeugnis von ihrer jetzigen Herrlichkeit ablegen wollte, erinnerte sie sich ihrer seit Jahren ein wenig vernachlässigten Hausfreundin, der Kunst, und lud sie ein, an ihrem Triumphe mit theilzunehmen! Ja, es war ihr nicht genug, bloss Hand in Hand mit der Kunst aufzutreten, sie hielt es auch für ihre Pflicht, der Freundin die finanziellen Mittel zur Erbauung des lange begehrten Palastes für grosse Jahresausstellungen zur Verfügung zu stellen, damit die Solidarität rheinischer Industrie und rheinischer Kultur besonders deutlich in die Erscheinung trete.

Noch in den spätesten Zeiten, wenn von der ganzen „Industrie- und Gewerbeausstellung Düsseldorf 1902“ kein Balken mehr auf dem anderen sein wird, wird der massiv aus Haustein gebaute Barockpalast der „Deutschnationalen Kunstausstellung“ als Denkmal kaufmännischen Mediceerthums am Ufer des goldenen Stromes aufragen.



Friedrich der G



Der Lotse

Was nun die Ausstellung selbst betrifft, so zerfällt sie in zwei Hälften: eine historische und eine moderne. Jene bietet in Originalen und Reproduktionen einen Überblick über das gesamte Kunstschaffen der Rheinlande von den frühesten Zeiten bis auf das gegenwärtige Jahrhundert und enthält besonders viele kirchliche Kunstwerke, wie Reliquienschreine, Priestergewänder, Altargeräthe, Chorstühle, Taufbecken, Statuen, Grabdenkmäler, Portale u. s. w. Diese beschäftigt sich ausschliesslich mit dem Kunstschaffen der letzten Jahre und führt in einer weitläufigen Abtheilung die neueste Düsseldorfer Malerei, in einer Anzahl grösserer und kleinerer Säle die Malerei der übrigen deutschen Schulen, endlich in einem Säulenhof ein wenig Plastik vor. Die vorliegende Abhandlung soll sich ausschliesslich mit der an zweiter Stelle genannten Abtheilung beschäftigen und aus dieser wiederum die Düsseldorfer Beiträge ganz besonders hervorheben.

Die Kunst einer Gegend beruht in der Regel auf ihrer Landschaftsmalerei. Die gegenwärtige Düsseldorfer Landschaftsmalerei aber stammt in gerader Linie von derjenigen K. F. Lessing's, J. W. Schirmer's, Andreas Achenbach's, Eugen Dücker's und Olaf Jernberg's ab. Es hält nicht schwer, eine ältere romantische und eine jüngere naturalistische Schule zu unterscheiden, allein bei näherem Zusehen findet man stets, dass jene Romantiker im Grunde nur lyrisch angelegte Naturalisten sind, während diese Naturalisten nur mit Mühe gewisse romantische Lieblingsneigungen unterdrücken. Als Patriarchen der alten Zeit ragen besonders zwei Künstlergestalten in das fröhliche Treiben der Gegenwart hinein: ANDREAS ACHENBACH und OSWALD ACHENBACH, die eine geradezu phänomenale, in der Kunstgeschichte einzig dastehende Kraft und Beweglichkeit über den Wechsel von mehr als einem halben Jahrhundert hinweggeführt und während dieser ganzen Zeit an der Spitze von fast drei Generationen erhalten hat. Bewundernswerth ist namentlich bei Andreas Achenbach die Vielseitigkeit, die gleichermassen das Erbtheil des Genies wie des dilettantischen Talentes zu sein scheint. Oswald ist bei weitem nicht so gross wie sein älterer Bruder Andreas. Aber es imponiert an ihm, dass er noch auf seine alten Tage seine süditalienischen Motive verlassen und sich in die Poesie eines rheinischen Sommertages oder den Märchenzauber Venedigs versenken konnte. Ein dritter Veteran der „alten Garde", der Livländer EUGEN DÜCKER, hat das Verdienst, zwischen den Schirmer'schen Traditionen und der Gegenwart die verbindende Brücke geschlagen zu haben. Schaarschmidt behauptet von ihm: sein Einfluss nicht nur auf die Schüler, sondern auch auf die Künstlerschaft überhaupt war so gross, dass auf ihn selbst die modernsten Bestrebungen zurückzuführen sind. In seiner Kunst ist etwas von dem Rationalismus, der sich in den 70er Jahren über alle Gebiete auszubreiten begann. Neben einer eminenten künstlerischen Feinfühligkeit besitzt er eine fast wissenschaftlich sezierende Art, die Natur zu sehen und wiederzugeben. Man findet ihn auf der Ausstellung mit einer von Einflüssen des Alters nicht ganz freien Küstenlandschaft vertreten. Von Dücker leitet dann eine Anzahl jüngerer Künstler hinüber, wie der jetzt nur noch als Sammler japanischer Kostbarkeiten thätige GEORG OEDER, der von herzlichem Heimathgefühl beseelte Schilderer des Rheins und der Eifel H. HARTUNG, sowie der eigenthümlich feinfühlige Norweger LUDWIG MUNTHE, der so ganz unvergleichlich von dunstigen Wintertagen und durch Nebel gedämpften Lichtern zu berichten wusste. Der eigentliche Vater

der Moderne ist aber der Dückerschüler OLAF JERNBERG, ein Naturalist vom reinsten Wasser, der mit einer robusten, um Tonschönheit unbekümmerten Technik höchst einfache Motive aus der nächsten Umgebung Düsseldorfs oder aus den Gegenden stromabwärts schildert. Auf einer prall besonnten Landstrasse mit Bäumen, in deren Schatten Kinder spielen, bekennt er sich offen zu der Farbenlehre Heinrich Zügel's in München. Ihm zunächst mag an Energie des Naturgefühls und fortschrittlicher Technik der Gründer der Thierklasse an der Düsseldorfer Akademie, der am Städel'schen Institut in Frankfurt gebildete J. BERGMANN kommen. LIESEGANG und EUGEN KAMPF schliessen sich an. Eine ganz isolierte Stellung nimmt der koloristisch höchst persönlich begabte H. HERMANNS ein, in welchem die Düsseldorfer Jüngsten ihren begabtesten Stimmführer erblicken. F. v. WILLE und E. NIKUTOWSKI mögen ungefähr die Mitte halten zwischen dem, was die Düsseldorfer Landschaftsmalerei heute will, und dem, was sie nicht wollte.

Im Allgemeinen vermeidet man in Düsseldorf nichts so sorgfältig wie die spezifisch Düsseldorfische Landschaft, die doch so reich an eigenartigen Reizen ist und ihren ausgesprochenen Charakter besitzt. Warum aber in die Ferne schweifen, wenn das Gute so nahe liegt? Ich antworte, was ich bereits oben ausgesprochen, dass es Kaufmannsart ist, in der Kunst möglichst weit von der alltäglichen Wirklichkeit abzurücken. Wer durch seinen Beruf mit tausend Banden an den Werktag geknüpft ist, will in der Kunst Sonntag feiern. Er will die Strasse nicht sehen, die er alle Tage auf der Fahrt ins Bureau passieren muss, er will von der ganzen Gegend nichts wissen, in welcher sich sein geschäftliches Leben und Wirken abspielt. Ja, man könnte nach Betrachtung der landläufigen Düsseldorfer Porträts fast sagen: er wolle auch sich selbst in der Kunst nicht begegnen, sondern irgend einem idealisierten Schein-Ich, das dem wirklichen Leben nicht mehr Zugeständnisse als unbedingt nothwendig macht. Es liegt eine feine Ironie darin, dass die Düsseldorfer Bildnisse beinahe alle den Eindruck erwecken, als seien sie während der Tanzpause auf dem Ball entstanden. Alles ist an ihnen Toilette: das Gesicht, die Haltung, die Farbe, der repräsentative Gesamteindruck. Die Kavaliere setzen sich dem Maler gegenüber und sagen: „Junger Mann, versuchen Sie einmal, der Mit- und



Max Stern. Trödler im Amsterdamer Judenviertel.

Nachwelt einen angemessenen Begriff von meinem Reichthum und meinem Rang beizubringen." Die Damen tippen dem Künstler mit dem Fächer auf die Schulter und lächeln: „Allons, Monsieur, faites votre compliment!" Von dem wirklichen Leben, aus dem die dargestellten Herrschaften stammen, von der Zeit, deren Bürger sie sind, von ihrem Charakter erfahren wir so gut wie gar nichts. Auf dem Ball macht man zwar Bekanntschaften, aber man lernt Niemanden dort kennen. Nur aus den Bildnissen SCHNEIDER-DIDAM's, den ich für eine der besten Hoffnungen Düsseldorf's halte, wird man nach Jahrzehnten noch etwas davon erfahren, wie die Düsseldorfer von 1900 wirklich ausgesehen, gelebt, gearbeitet und gelitten haben. Schon WALTHER PETERSEN,



Gregor von Bochmann. Esthnische Bauern vor dem Kruge.

der, wenn er will, sehr feine psychologische Analysen zu geben weiss, macht dem Salon mehr Zugeständnisse, als die Kunst verantworten kann.

Und dann wäre von dem berüchtigten Düsseldorfer Genrebild zu handeln! Es kann schon lange nicht mehr recht leben, aber es hat auch noch lange nicht vor, zu sterben. Dutzende von winzigen Enkeln Vautier's und Knaus', die jenen die Schuhriemen nicht auflösen dürften, erfreuen sich nach wie vor der unwandelbaren Gunst aller zahlungsfähigen Leute! Ich lasse diese Diener des Modegeschmacks ausser Acht, um einige Outsider zu nennen: OTTO HEICHERT, sonst eine sehr schätzenswerthe Kraft, vermag mit der lebensgrossen Darstellung zweier pflügenden Mönche keinen rechten Eindruck zu machen. A. MÄNNCHEN bringt eine fein studierte Schilderung stein-

klopfender Frauen. GERHARD JANSSEN offenbart sich in mehreren urwüchsigen Kneipgelagen als Humorist von vielen Graden. Der Schlachtenmaler TH. ROCHOLL ist mit einem Kampf um die Bergfeste Hophu ein wenig nach der Seite des romantischen Spektakelstücks entgleist, während seine „Aufsitzenden Kürassiere“ eine ziemlich matte Wirkung thun. Der „Homer am kastalischen Quell“, den A. FRENZ ausstellt, bezeugt auf's Neue die phantasievolle Begabung dieses geschickten Malers. Eine höchst anziehende Erscheinung ist P. PHILIPPI, der seine Biedermaier und Philister bis in die Fingerspitzen hinein charakterisiert und als Dramatiker der Geberde in Düsseldorf vielleicht kaum seinesgleichen besitzt. Mit ihm künstlerisch verwandt scheint A. ZINKEISEN zu sein, und auch TH. FUNCK und H. MODERSOHN mögen zu seinem Stamm gehören. MAX STERN vertritt eine farbig fortschrittlichere Art des Naturalismus. GREGOR von BOCHMANN, der mit seinen kleinen feinen Pferde- und Küstenbildchen ein ganzes Kabinet füllt, ist als Kolorist ziemlich reaktionär, während er als Zeichner den Ehrentitel eines Düsseldorfer Meissonier vollauf verdienen mag.

In seiner religiösen Malerei schaut Düsseldorf auf eine glanzvolle Vergangenheit zurück. CORNELIUS, SCHADOW, MINTROP, MÜCKE, DEGER, ANDREAS MÜLLER, ITTENBACH, CARL MÜLLER, LAUENSTEIN, das ist eine lange Reihe gutklingender Namen, die noch bedeutend vergrössert werden könnte. Man hat da zwischen einer katholischen und einer protestantischen Richtung zu unterscheiden. Die katholischen Maler schlossen und schliessen sich, unbekümmert um all' die suchenden, aufwärts gerichteten Bestrebungen in den übrigen Zweigen der Malerei, zu einer fast klösterlichen Gemeinde zusammen, um nach dem Vorbild der Nazarener das Heil der Kunst und damit auch ihr Seelenheil in einem bewussten Zurückgehen auf die vermeintliche Frömmigkeit und die asketische Kunstweise gewisser alter Italiener und Deutschen zu suchen. Die protestantische Gruppe dagegen, die jüngeren Ursprungs ist, knüpft bei den nachlutherischen Meistern der deutschen Renaissance an und bewegt sich unter der Führung Gebhardt's auf den Pfaden des Puritanismus. Grössere Bedeutung hat gegenwärtig eigentlich nur noch die Gebhardtschule. Während LAUENSTEIN und seine Schüler lediglich Schondagewesenes auf eine gemüthvolle, feminine Art variieren, quillt in den Werken der Gebhardtleute, obwohl auch sie keine eigene Formensprache besitzen, aus den erborgten Stileigenthümlichkeiten etwas wie eine neue Kraft, man könnte fast sagen, ein neuer Glauben hervor. In dem Halbrussen EDUARD von GEBHARDT konzentriert sich gewissermassen alles das, was die repräsentative Geschmacksrichtung des Düsseldorfer Lebens von den sittlichen Bestrebungen der Gegenwart ungenutzt lässt. Der Ernst der Zeit erobert sich hier unter der Flagge der Religiosität den Zutritt zu den Wohnstätten der Hoffart. Dem angeborenen Heidenthum des Kaufmanns, der nur immer erwerben und besitzen will, wird das Christenthum des Nazareners gegenübergestellt, das nur von Entsagen und Dulden weiss. Man sieht auf der Ausstellung einen ganzen Saal mit Gebhardt'schen Bildern, die meist vergangenen Schaffensperioden des Meisters entstammen.

Von seinen Schülern ist besonders LOUIS FELDMANN mit einem Begräbnis und einer Passionsszene hervorragend gut vertreten. Da Feldmann Katholik ist, verdient die Thatsache verzeichnet zu werden, dass in der Gebhardtschule ein fast beispielloses Einvernehmen der beiden





Fischerhochzeit



Gerhard Janssen. Düsseldorfer Kirmes.

Konfessionen herrscht, derart, dass selbst zur Zeit des Kulturkampfes die katholischen Maler ebenso gern wie die protestantischen im Atelier des Künstlers verkehrten.

GEBHARDT ist gegenwärtig ohne Zweifel der führende Repräsentant der Düsseldorfer Kunst. Neben ihm aber wirkt ein anderer Meister, der ihn nach der weltlichen Seite ergänzt und gleichsam als sein Mit-Kaiser angesehen werden kann: der Akademiedirektor und Historienmaler PETER JANSSEN. Das Schaffen dieses Meisters ist ein fortwährendes Spielen eines Riesen mit Riesenspielzeug, so wie es in der bekannten Ballade von der Riesentochter geschildert wird, die einen Bauern mitsamt seiner Pflugschar in der Schürze auf die Burg des Vaters trug. Wenn man ihn mit Rethel vergleicht, wie das sein Monograph in der „Kunst unserer Zeit“ (Jahrgang IX Heft 3) gethan, so ist die Grenzscheide zwischen beiden Künstlern derart festzulegen, dass Rethel nach der tragischen, Janssen nach der humoristischen Seite domiziliert wird. Janssen ist der unverfälschte Rheinländer, der nur in seiner Vorliebe für Explosionen der Kraft und Bewegung an das Ostfriesenthum seiner Vorfahren erinnert, sonst aber all’ jene Eigenschaften des Kopfes und des Herzens besitzt, die den Anwohner des Rheines so lebenstüchtig und so fröhlich machen. Ganz wundervoll sind seine Naturstudien, die den Naturalismus zur Monumentalität, den Augenblick zu historischer Grösse erheben. In den ausgeführten Wandmalereien für die Aula der Universität Marburg, die er auf der Ausstellung vorzeigt, ergeht sich sein herkulisches Temperament in Geberden der Macht und des schwungvoll bewegten Massenlebens und feiert seine besten Triumphe in einem „Friedrich II.“, der die nach Preussen ziehenden Ordensritter entlässt, sowie in einer „Sophie von Brabant“, welche den Marburgern den jungen Landgrafen Heinrich das Kind zeigt. Die zu demselben Cyklus gehörige Liebesgeschichte Otto’s des Schützen ist für den Dramatiker Janssen zu novellistisch. — Von den Janssen-Schülern ragt auf der Ausstellung besonders LUDWIG KELLER hervor, dessen „Zwei Schwestern“ ein Meisterstück jener kühnen Koloristik sind, welche das Dresdener Gesellschaftsbild des Vermeer van Delft auszeichnet.

Die wahren Vorzüge der Düsseldorfer Malerei empfindet man übrigens erst, wenn man die von ihr bewohnten Säle der Ausstellung verlässt und sich den Erzeugnissen der übrigen deutschen Kunststädte zuwendet. Überall anderwärts, in München, Berlin, Dresden, Wien ist man den Düsseldorfer Malern technisch weit überlegen; einen grossen Vorzug jedoch macht den rheinischen Künstlern Niemand streitig: ihr goldenes rheinisches Gemüth. Es ist ja leider wahr, dass man dieses Gemüth heute nicht mehr in seiner alten Frische und Kraft zu spüren bekommt; allein, so



Peter Philippi. Besuch.

wenig die Weine des Rheingaues sich jemals in den Rachenputzer der Grüneberger Schattenseite verwandeln, so wenig wird die Kunst am Rhein je aufhören, von dem reichen Innenleben eines herzlich phantasievollen Menschenschlags zu zeugen.

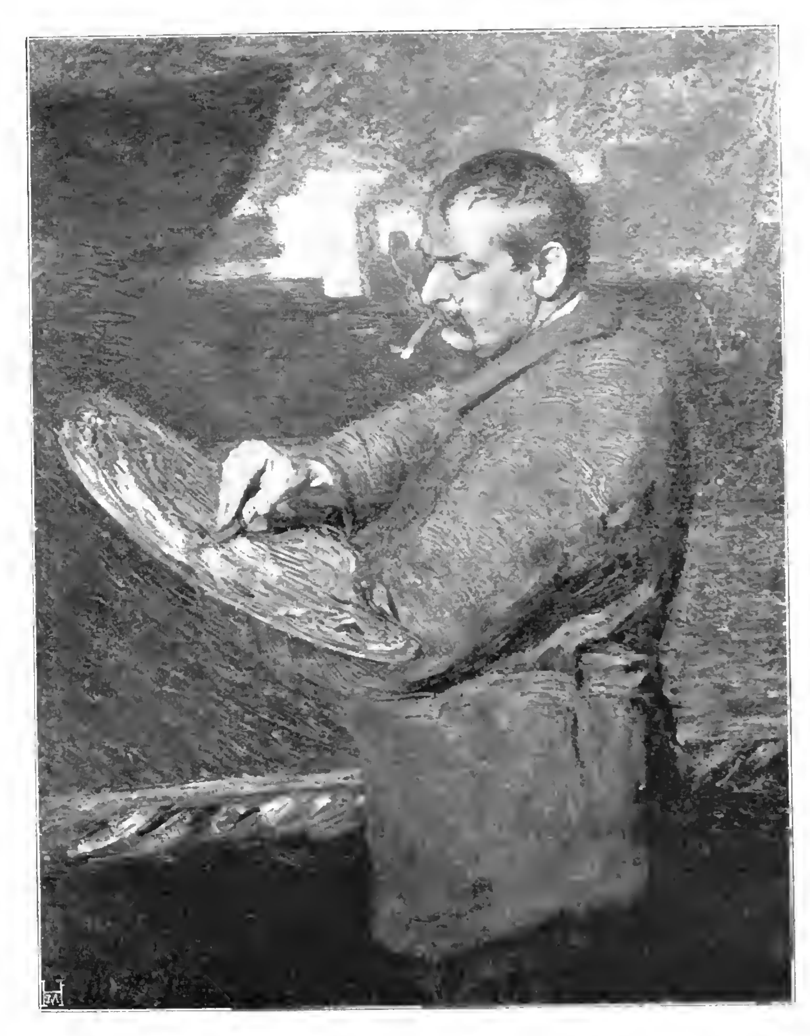
Bei der Münchener Sezession macht man mit Erstaunen die Wahrnehmung, dass sie heute eigentlich gar nicht mehr modern ist. Modern sind HEINRICH ZÜGEL, dessen prachtvolle Kühe im Ehrensaal hängen, und jene Schar junger Leute, die man nur auf den Münchener Frühjahrs-Ausstellungen findet. Auch F. von UHDE, der mit einem seiner vielen „Mädchen mit Hund" nach Düsseldorf gekommen ist, hat sich seit einem Jahr dem Fortschritt auf's Neue wieder zugewandt. Alle anderen aber, insbesondere die Koryphäen, haben sich längst auf ihr Altentheil zurückgezogen, wo sie in der ganzen Unnahbarkeit von Halbgöttern und Wahrsagern walten. Modern sein, das hiess ursprünglich Licht und Luft malen, die schwarzen und braunen Schatten abschaffen, der Natur die Ehre geben. Heute bespannt die Münchener Sezession die Wände ihres Saales mit einem funkelnden Brillantgrün und gibt dadurch zu erkennen, dass die Hellmalerei fortan wieder von der alten Feuerwerkerei in Farben abgelöst werden soll. Nur was bunt oder schwarz ist, vermag sich auf dieser grünen Tapete zu behaupten. Deshalb stehen die Düsseldorfer auch wie verzaubert vor der spanischen Tänzerin von O. HIERL-DERONCO, die so sehr der farbigen Feinheit ermangelt und schlechterdings als Virtuosenleistung anzusehen ist! Wenn übrigens die Münchener so ausserordentlich freigebig mit „novellistischen" Darstellungen gewesen sind, so ist daraus keineswegs zu folgern, dass München auch in stofflicher Beziehung wieder zu der guten alten Zeit zurückkehre. Wie ich die STUCK, A. von KELLER, JANK, GÖTZ u. s. w. kenne, haben sie ihr „Märchen vom Glück", ihre „Prinzessin mit dem Schweinehirten", ihre „Versuchung des heiligen Antonius" etc. nur deshalb nach Düsseldorf gesandt, weil sie mit solchen erzählenden Schilderungen die Kunststadt am Rhein am sichersten zu rühren hofften.

Dass sie sich damit nicht verrechnet haben, wird zur Genüge durch die Spöttereien bewiesen, welche sich die Wiener Sezession und der Hagenbund für ihre gewiss hochansehnlichen Darbietungen in Düsseldorf gefallen lassen müssen. Düsseldorf ist für die reine l'art pour l'art-

Kunst eben noch nicht reif und wird es vielleicht auch niemals werden. Immerhin könnten der stimmungsvolle Schubert am Klavier von GUSTAV KLIMT, sowie die vom österreichischen Staat angekauften Bauernbilder von F. ANDRI selbst am Rhein mit Nutzen betrachtet werden.

Karlsruhe war natürlich durch seine Jubiläumsausstellung zu sehr in Anspruch genommen, um für Düsseldorf viel übrig zu behalten. — Was Stuttgart zu bieten hat, kennt man von früher her. Neu war ein KALCKREUTH: Scheunenthor, draussen heller Sonnentag, drinnen flimmernde Reflexe auf den Spitzen der am Boden liegenden Halme. Um dieser winzigen Reflexe willen, die wir alle jedenfalls bereits einmal irgendwo übersehen haben, ist das ganze Bild gemalt. In der beinahe wissenschaftlichen Wahl des Motivs steckt der ganze Kalckreuth. — Die Ehre Frankfurts halten ausser der sanften stillen RÖDERSTEIN und dem minutiösen W. A. BEER der tiefsinnige STEINHAUSEN sowie der stämmige W. TRÜBNER aufrecht. Steinhausen bringt ein Selbstporträt, eine für seine zeichnerische Art sehr malerische Landschaft sowie einen Christus, der an die Thüre eines Hauses klopft. Von Trübner sieht man drei fast lebensgrosse Reiterporträts, die mit der ganzen Kühnheit des Pinsels und der ganzen Wucht der Farbe dieses vortrefflichen Künstlers gemalt sind.

In den grossen Saal der Dresdener Künstler begibt man sich am besten durch den kleinen Vorraum, der ihre graphischen Arbeiten enthält. Man wird nämlich da von einer so erstaunlichen Kunst des Zeichnens in Kenntnis gesetzt, dass man sich nachher nicht mehr darüber wundert, auch in der Dresdener Malerei ein Übergewicht der Zeichnung über die Farbe wahrzunehmen. RICHARD MÜLLER, G. JAHN, GEORG ERLER, O. SCHINDLER, MAX PIETSCHMANN stellen eine Kollektion prachtvoller Radierungen, Schabkunstblätter und Zeichnungen aus. Die Dresdener Gemälde vermögen nachher eigentlich bloss noch durch ihre geistige Bedeutung einen noch grösseren Eindruck hervorzubringen. Es ist eigenthümlich, zu sehen, wie die Kunst zum Ausdruck ernster und tiefer Gedanken immer wieder die Hilfe der Kontur in Anspruch nehmen muss, während umgekehrt eine hohe Meisterschaft und Reinheit der Farbe das gedankliche Element der Bilder geradezu zerstörerisch beeinflusst. Bisweilen ereignet sich natürlich auch der Fall, dass die geistige und die koloristische



Wilhelm Schneider-Didam. Porträt des Malers Dirks.

Begabung sich auf halbem Wege begegnen, und das mag am unzweideutigsten bei SASCHA SCHNEIDER, dem Autor des Polyptychons „Um die Wahrheit“ geschehen sein. Dieses Kolossalgemälde ist ohne Zweifel der Clou der ganzen Ausstellung. Man sieht hinter einem vieltheiligen, in zwei Stockwerken aufgebauten Rahmen neun kleinere und ein grosses Bild, unter denen zwei besonders auffallen: die goldene Gestalt der von Nebeln umwallten „Wahrheit“ in der Mitte der oberen Reihe, und eine Schar kämpfender nackter Männer in der Mitte der unteren Reihe. Jenes mag als phantastische Paraphrase des verschleierten Bildes von Sais gedeutet werden, dieses stellt das mörderische Ringen der Wahrheitsforscher dar, von denen jeder im Besitze der wahren Erkenntnis zu sein glaubt.

Weniger leicht zu deuten mögen die übrigen Bestandtheile des Gemäldes sein. Einen Greis, der sich beide Hände vor das Gesicht hält, in Begleitung eines Knaben, der einen grünenden Stab trägt, möchte ich als die naive Gedankenzuversicht der Jugend und das Ignorabimus des Alters, als das Glück des spielenden Wahrheitsfindens und die Erfolglosigkeit des arbeitenden Wahrheitssuchens auslegen. Auch könnte darin das Entsetzen dessen, der die Wahrheit weiss, und das gläubige Behagen dessen, dem sie verborgen blieb, ausgedrückt sein. Einen König, der sich anbetend vor der Wahrheit auf die Kniee wirft, wird man als Huldigung der weltlichen Macht vor der geistigen aufzufassen haben, obwohl die im Hintergrund angebrachten Worte „Also sprach Zarathustra“ Anlass geben könnten, den König als Vertreter der Nietzsche'schen Philosophie anzusprechen. Das Gegenstück des Königs, eine in schwerem Schlaf am Boden liegende Königin, wird von den Meisten als Personifikation der Wollust gedeutet, weil auf einem Gobelin hinter ihrem Rücken ein Bacchantenzug dargestellt ist. Meinerseits möchte ich das Motiv mit jenem geistigen Schlaf in Verbindung bringen, zu dem das Weib seit Jahrtausenden verurtheilt war, wie denn auch an die mystische Begabung des Weibes erinnert werden könnte, die der logischen Erkenntnis nicht bedarf, um gleichwohl aller Weisheit theilhaftig zu werden. Von dem Geharnischten, der als Palladin neben dem Throne der Wahrheit steht, behauptet die liebe Prosa, dass er den Militarismus bedeute; meinerseits interpretiere ich: indem man ein tüchtiges Leben der That führt, kann man dem Sinn der Erde und des Himmels näher kommen, als indem man die langen Jahre über Büchern und Instrumenten verbringt. Unzweideutig ist die Absicht des Negers, der neben einem Hügel aufgethürmter Menschenschädel steht: bei den Naturvölkern beweist man die Wahrheit, indem man dem Andersdenkenden den Kopf vor die Füsse legt. Ob man in den sonstigen Männergestalten, die in den Ecken angebracht sind, Vertreter des Judenthums, der E. von Hartmann'schen Philosophie, des Sozialismus u. s. w. zu suchen hat, oder ob diesen Figuren irgend eine andere Bedeutung beizumessen ist, könnte wohl nur durch eine authentische Erklärung des Malers selbst entschieden werden. In künstlerischer Beziehung ist die Vermeidung aller „Tendenz“ und die glückliche Harmonie zwischen Wollen und Vollbringen zu loben. Eine gewisse Nüchternheit muss man als Dreingabe aller Arbeiten Sascha Schneider's in den Kauf nehmen. Ob das Gemälde seinen geistigen Standpunkt hoch genug nimmt, um unter die dauernden Werke der Gedankenmalerei gerechnet zu werden, muss die Zukunft lehren.

In der Abtheilung der Berliner Künstler macht sich eine gewisse Zusammenhanglosigkeit und Zersplitterung geltend. Die Grossstadt lässt offenbar ein gemeinsames und zielbewusstes Streben nicht aufkommen. Immerhin darf man feststellen, dass es in Berlin je länger je weniger an charaktervollen Persönlichkeiten fehlt, wie denn die Sezession in Werken von LIEBERMANN, L. von HOFMANN, SLEVOGT, CORINTH, LEISTIKOW, HÜBNER, PAUL BAUM, BALUSCHECK, MARTIN BRANDENBURG die denkbar günstigste Vertretung in Düsseldorf gefunden hat.

Übrigens hat man sich über die Berliner Kunst natürlich nicht in Düsseldorf, sondern in Berlin selbst zu unterrichten. Denn es gibt vielleicht keinen deutschen Künstlertrieb, der so mannigfach und offenkundig durch sein gesellschaftliches Milieu bedingt wäre, wie derjenige der Reichshauptstadt. Berlins Einfluss auf das Schaffen nicht nur seiner Maler, Bildhauer und Architekten, sondern auch seiner Musiker, Schriftsteller, Gelehrten, Schauspieler, Journalisten grenzt nachgerade an Tyrannis. Niemals noch hat ein Erzeugnis des Geistes in Berlin eine objektive Würdigung auf seinen wahren Werth hin gefunden, immer wieder entschied die seltsame Stadt vom Standpunkt ihres subjektiven Berlinerthums aus, indem sie das Unberlinische für schlecht, das Berlinische für gut erklärte. Diese naive Ungerechtigkeit geht so weit, dass sich bereits eine vollständige „Los-von-Berlin-Bewegung" herausgebildet hat, allerdings ohne bisher einen nennenswerthen Erfolg zu erzielen. Berlin ist die Hauptstadt des Deutschen Reiches, folglich muss es auch die Hauptstadt des deutschen Geschmacks sein! Unbarmherzig darf es mit seinem seelenlosen Spott alles zu Tode hetzen, was es in seiner selbstgefälligen Einseitigkeit nicht zu fassen vermag. Oberflächlich, ohne viel Tiefe des Gedankens wie der Empfindung, darf es täglich Schein mit Sein verwechseln, das blendende Nichts auf den Thron erheben und das echte, aber stille Verdienst in die Verbannung stossen . . . Niemals vielleicht ist der Kultur eines gedanken- und poesievollen Landes ein grösseres Unglück widerfahren, als der deutschen in diesem Riesenzusammenlauf von Menschen, welche nichts Anderes im Schilde führen, als aus der bevorzugten Stellung Berlins im Verband des Deutschen Reiches persönlichen Nutzen zu ziehen.



Franz Hein. Des Künstlers Sohn.

Trotz seines politischen und militärischen Rufes ist Berlin eine reine Erwerbsstadt wie Düsseldorf. Aber während in Düsseldorf die Eisen- und Kohlenschätze des Landes verarbeitet werden und demgemäss die Industrie überwiegt, hat die märkische Metropole nicht das bescheidenste Boden-

produkt aufzuweisen und ist also auf den Handel angewiesen. Was das übrige Reich an realen Werthen schafft, benutzt der Berliner, um damit zu „spekulieren“. Mit einem Federstrich im Kontor oder einer Verabredung auf der Börse schiebt er die mühseligen Erzeugnisse fremder Hände und Köpfe spielend hin und her. Er denkt wenig daran, wieviel Schweiss und Sorgen nothwendig waren, um die grossen und kleinen Dinge herzustellen, an denen er die Raffinements seines hauptstädtischen Witzes auslässt. Unproduktiv bis zur Verachtung der Produktion, lernt er nie jenes reiche Innenleben kennen, das sich zwischen dem Schaffenden und seinem Werk entwickelt, er hat nicht die Spur von Anhänglichkeit an den Boden, der das Rohmaterial



Andrea Tavernier. Flora montana.

hergibt, nicht die Spur von Treue gegen die überlieferten Handwerks- und Gewerbeformen, die von den Vätern überliefert wurden. Fremd, überlegen, herzlos, manchmal höhnisch schaltet er mit fremden Werthen fremder Erzeuger. Nichts ist an ihm positiv, nothwendig, naturgewollt; sein ganzes Sein ist Oberfläche und Beweglichkeit der Oberfläche. Er weiss Alles, kann Alles, versteht Alles, versucht Alles, steckt mit seiner Gewandtheit im Handumdrehen zehn „Provinzialen“ in die Tasche — und ist dem „Provinzialen“ doch nur formell, an Routine und Dreistigkeit überlegen, während dieser an Gehalt und kernhaftem Menschthum nicht selten ein Dutzend Durchschnitts-Berliner aufwiegt.

Wie soll nun in einer solchen Stadt des gleichsam entwurzelten, von aller natürlichen Berührung mit dem Boden losgelösten, auf rein formelle Ausbeutung der wirthschaftlichen und kulturellen Errungenschaften der „Provinz“ angewiesenen Lebens die schwer zu behandelnde und anspruchsvolle Blüthe der Kunst zur Entfaltung gebracht werden? Wer Berlin einigermassen kennt, weiss, dass die Antwort bereits in der Frage enthalten ist. Eine Stadt, die formell ausbeutet, was ein fleissiges Land real erschafft, kann in diesen ihren parasitischen Geschäftsbetrieb ganz gut auch die Kunst einbeziehen: sie kann ohne viel Schwierigkeiten eine Malerzunft organisieren und verköstigen, deren Mitglieder die Malerei von München, Düsseldorf, Dresden, Karlsruhe, Stuttgart, Wien, Paris, London, Glasgow u. s. w. in derselben Weise verhökern, wie das die Berliner Handelsbeflissenen mit den Industrie-, Gewerbe- und Landwirthschaftserzeugnissen des In- und Auslandes thun. Thatsächlich ist denn auch in Berlin eine Unmenge von „Künstlern“ jahraus jahrein damit beschäftigt, die künstlerischen Eroberungen des ganzen Kontinents in gangbare Berliner Marktware umzuwandeln. Mehr als zwei Drittel alles dessen, was in Berlin gemalt, gemeisselt und gebaut wird, gehört in ein Gebiet, wo die Muse ihr Antlitz verhüllt, während der Makler als eine Art Apoll die Zügel der Regierung ergreift. Neben dem Makler aber regiert die Mode, die noch mächtiger als selbst Apollo ist. Makler und Mode, Kurszettel und Schlagwort, das sind die eigentlichen Herren von Berlin. Ein von der Scholle losgelöstes Leben, das sein Gesetz nicht in sich selber trägt, muss nothwendig in die Gewalt der launenhaftesten Mächte von der Welt fallen. Wie eine Wetterfahne, ohne Willen und Ziel, taumelt diese Riesenstadt von einer Sensation zur anderen. Nur das Lauteste und Grellste vermag die abgehetzten Nerven zuletzt noch zu erregen. Eine nicht zu überbietende Geschmacksverwilderung stellt sich als unvermeidbares Endergebnis des Systems der Kunstverhökerung ein.

Nun gibt es aber ausser dem grossen Haufen der Nichts-als-Berliner eine Minorität von Leuten, die weniger der Stadt Berlin, als dem gesamten Deutschen Reich angehören: Staatsmänner, Beamte, Offiziere, Gelehrte, offizielle Persönlichkeiten aller Rangklassen. Diese Leute stellen natürlich so wenig wie die Nichts-als-Berliner eine organische Volkseinheit im Sinne der Bürgerschaft irgend einer aus sich selbst heraus gewachsenen Stadt dar; es sind Zuzügler aus allen Richtungen der Windrose, wie jene. Dennoch bieten sie zur Entstehung einer zugleich berlinischen und trotzdem ernst zu nehmenden Kunst unendlich viel bessere Chancen, als die nummerisch und auch mit Bezug auf ihre Kaufkraft überlegene Plusmachergruppe. Während nämlich diese in ihrer ganzen Existenz eine Negation des Kunstbegriffs bedeutet, stimmen jene mit Bezug auf Kulturelemente überein, aus denen sich sehr wohl etwas wie Kunst entwickeln lässt: ihre patriotische Beamtengesinnung einerseits und ihre humanistische Gymnasialbildung andererseits. Und daraus folgt, dass eine spezifisch berlinische Kunst, welche Anspruch darauf erhebt, ernst genommen zu werden, um es mit einem Wort zu sagen: Bureaukratenkunst sein muss. Die Phantasiewelt des Gymnasialabiturienten, im preussischen Staats- oder Gemeindedienst zur Korrektheit, Pflichttreue, Nüchternheit erzogen, das ist Berlin, wenn es versucht, künstlerische Begabung an den Tag zu legen! Siehe die Siegesallee im Thiergarten! Siehe das Denkmal Kaiser



Georg Ludwig Meyn. Bildnis von Miss Geraldine Farrar.

Wilhelms I. an der Schlossfreiheit! Siehe den Berliner Dom! Siehe das Meiste, was bis vor drei Jahren in Berlin an historischen, höfischen, militärischen, religiösen Bildern gemalt wurde!

In den letzten Jahren aber geschah etwas Merkwürdiges. Das Riesenwachsthum der Stadt lockte eine Menge tüchtiger Künstler, die sich in ihrer Heimath nicht genug gewürdigt glaubten, an die Spree, und es begann ein Wettbewerb um die Ideale der „modernen" Malerei, der sich äusserlich von dem Streben anderer Kunststädte, wo die Moderne aus dem eigenen Grund und Boden hervorgesprosst war, nur wenig unterschied. Es hatte den Anschein, als ob Berlin erfolgreich mit München in Wettbewerb treten würde, und es fehlte nicht an Stimmen, die sogar den Übergang der künstlerischen Hegemonie in Deutschland von München an Berlin weissagten. Indessen — es sollte bald dafür gesorgt werden, dass die Bäume des Thiergarten-Viertels nicht in den Himmel wachsen! Die Berliner Sezession erlebte in ihren Reihen eine verhängnisvolle Spaltung, sie überwarf sich ausserdem mit ihrer Münchener Kollegin, sie gerieth in eine Lage, deren endgiltige Gestaltung man vorläufig noch nicht übersehen kann, über die man aber schon auf ihren nächsten Ausstellungen ohne Zweifel Aufschluss erhalten wird. Kenner wollen behaupten, dass ihre eigentliche Lebensader unterbunden sei und dass sie wahrscheinlich der Stagnation verfallen werde.

Was die Ausstellung ihrer Gegnerin, der älteren Berliner Künstlergruppe, im Ausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof betrifft, so ist dieselbe, ohne gerade bedeutend zu sein, sowohl in Hinblick auf die Beschickung, wie auf die Anordnung ihren bisherigen Vorläuferinnen erfreulich überlegen. Selbst die Wortführer der Sezession räumen ein, dass die Ausstellungskommission bemüht gewesen sei, das allgemeine Bild der Veranstaltung so anziehend wie möglich zu machen. Zwar blasen ja im Kuppelsaal noch immer die gipsernen Posaunenengel ihre greulichen Fanfaren,



Heinrich Lauenstein pinx.

Die heilige Familie



Im Herbst

aber in fast allen übrigen Stücken sind gegen früher bemerkenswerthe Verbesserungen eingeführt worden. Im Vestibül führen nicht mehr der Berliner Hurrahpatriotismus und Wachtparaden-Militarismus das grosse Wort, sondern man sieht dort BENLLIURE Y GIL's weltberühmte Darstellung des „Thal Josaphat am Tage des jüngsten Gerichts" und ein paar beachtenswerthe Bauernbilder des Belgiers HENRY LUYTEN. Die Mittelsäle, die nun folgen, machen auf den ersten Blick einen ganz angenehmen Eindruck ehrbarer Mittelmässigkeit, denn die bewussten älteren Berliner Herren haben dieselben nicht mehr ausschliesslich zu ihrer eigenen Verherrlichung benutzt, sondern darauf geachtet, dass die besten der eingelieferten Werke in diesen Räumlichkeiten Unterkunft fanden und die minderwerthigen Arbeiten selbst einflussreicher Persönlichkeiten in die Seitengelasse abgeschoben wurden. Kollektiv-Ausstellungen von einzelnen Berliner Celebritäten finden in diesem Jahre überhaupt nicht statt, ja man hat ausser den Düsseldorfern, Dresdenern, Münchenern, Dänen und den sechzehn Berliner Exsezessionisten überhaupt keine Gruppenbildungen zugelassen und die Bilder in buntem Durcheinander der Herkunft lediglich nach Massgabe ihres Werthes und ihrer Licht- und Farbenverhältnisse gehängt. Der letzte grosse Saal der Mittelachse ist mit gutem Erfolg in eine Skulpturenhalle umgewandelt worden und gewährt dem ermüdet aus den Bildersälen kommenden Besucher eine angenehme Erholung. Die Denkmalsplastik ist von der Ausstellung ganz ausgeschlossen worden. In der räumlichen Vertheilung der Kunstwerke hat man sich das gute Münchener Rezept zu Nutze gemacht und das frühere Gedränge durch eine mehr lockere Anordnung abgelöst.



Franz Paczka. Kauerndes Weib.

Es hiesse ja nun freilich übertreiben, wollte man behaupten, dass auch die Qualität der ausgestellten Bilder besonders hoch stände: Schöpfungen, die zu grosser Begeisterung Anlass böten oder gar für die Kunstgeschichte in Betracht kämen, wird man vergeblich suchen. Dafür erlebt man aber auch nicht mehr das traditionelle Ärgernis, das von dem Moabiter Glaspalast



Konrad Kiesel. Weiblicher Kopf.

bisher unzertrennlich schien, und kann sich mit Behagen davon überzeugen, dass allenthalben in der Welt das Malerhandwerk auf einer anständigen Stufe steht. Was die Berliner selbst anbetrifft, so erscheint LUDWIG DETTMANN diesmal als ihre stärkste und beachtenswerteste Kraft. Dettmann ist kein eigentlich schöpferischer Künstler. Er ist ein Virtuose, der mit ungewöhnlicher Geschicklichkeit die Errungenschaften bald Uhde's, bald Kuehl's, bald Manet's, bald Liebermann's,

bald Arthur Kampf's, bald Zuloaga's weitergibt. Sein Zug singender Friesenmädchen, die in ihren schmalen Häubchen und breiten Röcken am Sonntagabend über Feld ziehen, ahmt in der Kunst der grossen Silhouette den zuletzt genannten Meister nach. Ein Kircheninterieur „Fischerhochzeit" erinnert mit seinen farbigen Capricen an Gotthard Kuehl. Das „Windstoss" betitelte Bild einer armen Bauersfrau, die sich mühsam gegen die Gewalt des Wetters an einem Hause vorbeitastet, ist von Uhde beeinflusst. Wie unselbständig der Maler aber auch seinem innersten Wesen nach sein mag, er ist ein wirkliches Maltalent und erreicht in einzelnen Bildern, wie zum Beispiel



Raoul Frank. Ebbe (St. Ives, Cornwall).

der grotesk gegen einen rothen Abendhimmel gestellten Friesenfrau mit ihrer kleinen Tochter, eine Tonschönheit, in dem „Dünenkirchhof" eine Stimmung, wie sie im allgemeinen nur grossen und echten Begabungen zu glücken pflegt. O. H. ENGEL, einer von den sechzehn Exsezessionisten, ist Dettmann in vielfacher Hinsicht verwandt. Auch behandelt er in seinen „Friesischen Mädchen", die Arm in Arm daher geschritten kommen, ein ähnliches Motiv wie jener. Als Dritter wäre dem Bunde vielleicht HUGO VOGEL zuzugesellen, ein unendlich thätiger, immer auf der Suche nach neuen Abenteuern der Farbe begriffener Maler, dem im Grunde nichts fehlt als ein wenig Konzen-

trierung, als ein wenig Erlösung von seinem Berlinerthum. Er macht es sich zur Aufgabe, die Berliner Grössen aller Stände auf eine möglichst berlinische Art zu porträtieren. Was so ein Kommerzienrath oder Professor oder Pastor in seinem Inneren ist, kümmert ihn weniger, er porträtiert nicht den Menschen, sondern das, wofür er gehalten sein möchte. Er geht ganz auf in Äusserlichkeiten, die er allerdings mit fast genialer Bravour beherrscht. KARL ZIEGLER, seit einigen Jahren der gesuchteste Berliner Porträtist der Modedamen, steht scheinbar auf einer ganz anderen künstlerischen Basis wie die genannten Maler, aber nur scheinbar, denn es verschlägt im Grunde wenig, ob er die Engländer nachahmt oder nicht: er ist ein Routinier ohne eigene Initiative, da mögen seine niedlichen Berliner Künstlerfrauen dem Damenpublikum der Ausstellung nun noch so ausnehmend gefallen. Bilder, wie „Der verlorene Sohn", zeigen am besten, wie unzulänglich seine Kraft gegenüber Motiven ist, wo man mit blossen Malrezepten nicht auskommt.

Die Brachtschule, auf die man so grosse Hoffnungen gesetzt, scheint sich mehr und mehr in Manier ergehen zu wollen. Immerhin dürfen VÖLLMY und LEJEUNE hervorgehoben werden. Unter den desertierten Sezessionisten ragen ausser dem bereits genannten O. H. Engel die Maler FRENZEL, HÖNIGER, LIPPISCH und UTH hervor. Lippisch ist jetzt zu den Landschaftern übergegangen und erzielt mit einem einfachen Wiesenmotiv mit Bach, das er „Oktobermorgen im Spreewald" nennt, einen artigen Eindruck. Uth fährt fort, die Romantik morscher Häuschen und die Stille des „träumenden" Waldes zu schildern. Sehr angenehm macht sich nach wie vor HANS HERRMANN bemerkbar, der auf eine zwar nicht sonderlich gesunde, aber immerhin gefällige Art die alten Städte Hollands nach duftigen und sonnigen Szenerien, besonders nach Blumenmärkten am Wasser, durchsucht. FRIEDRICH STAHL, der ihm in Bezug auf seine bereits etwas altmodisch gewordene Modernität nahe steht, fährt in der Verherrlichung eleganter Gesellschaftsszenen mit viel Licht und viel Toilettengeflimmer rüstig weiter fort. Ein Charakterkopf ist und bleibt S. BUCHBINDER. Man mag mit seiner mikroskopischen Feinmalerei prinzipiell noch so wenig einverstanden sein, dass er ein eminenter Könner ist, muss man ihm lassen. GEORG LUDWIG MEYN, der Porträtist, kokettiert gern ein wenig mit einer gemachten Genialität, KARL GUSSOW porträtiert seine vornehmen Damen und Herren mit der Ehrlichkeit eines Photographen.

Damit dürfte die Liste der erwähnenswerthen Berliner Künstler und Bilder reichlich erschöpft sein und es erübrigt mir nur noch, eine allgemeine Bemerkung zu machen, die ich schon lange auf dem Herzen habe. Die Berliner Ausstellung umfasst 2000 Nummern, die Düsseldorfer gar 2400: ist das nicht des Guten etwas zuviel? Man sollte meines Erachtens dazu übergehen, zwischen Ausstellungen und Märkten zu unterscheiden, auf diesen alles vereinigen, was bloss verkauft sein will, auf jenen aber nur grosse und echte Kunstwerke zur Schau bieten. Wie die Dinge gegenwärtig liegen, ist vielleicht nichts so sehr geeignet, die Kunst in Misskredit zu bringen, wie eben die Ausstellungen, die den Markt mit der Kunstparade zu verbinden suchen.

☆ ☆

☆

DER MALER F. KLEIN-CHEVALIER

VON

E. HAASLER.

Gleich den Gefallenen auf dem berühmten Fresko der Hunnenschlacht, die nach jener Sage aus der Ausgangszeit der antiken Welt mitternächtlich vor den Thoren Roms zum letzten Entscheidungskampf erwachen und hoch oben in den Lüften ihren erbitterten Waffengang weiterfechten, streiten auch in der heutigen Kunst die Geister der Abgeschiedenen noch in hartnäckiger Fehde für ihre gute Sache gegen jedweden Andersgläubigen. Dabei ist es gleichgiltig und von Geschmack, Schulung und Temperament abhängig, wen wir uns etwa als Attila auf den Schild erhoben denken, oder wes' ragender Gestalt in wallendem Kaiserornate wir als treue Gefolgsmänner nachziehen wollen in unbekannte Zukunftshöhen. Genug, wer etwas positiv Eigenes, Unveräusserliches im Leben je besessen, der ficht und wirbt dafür auch lange nach seinem Hingang selbst in den kritischsten Zeiten unmittelbar durch sein Werk selbst, soweit es erhalten, mittelbar durch die Tradition, die von ihm ausgeht und ihn weiterleben lässt in Geschlechtern von Schülern und Nachfolgern.



F. Klein-Chevalier.

Unveräusserlichen Besitz und dem entsprechend eine im Zeitensturm beständige Tradition hat die Düsseldorfer Schule aufzuweisen. Wohl war ihr Stern im Verbleichen, als nach Wilhelm von Schadow's Amtszeit jene krankhafte Romantik zu Grabe getragen wurde, der auch die Hildebrandt, Hübner, Lessing, Sohn keinen neuen Odem mehr einzuhauchen vermochten, wohl spiegelten sich unter Bendemann's Führung das überschnelle Wachsthum und die unleugbaren Fortschritte der modernen Malerei der letzten 50 Jahre dort nur zeit- und theilweise wieder und brachten so die Akademie in den Ruf der Rückständigkeit, wohl liefen München und Berlin,

durch immense Verkehrsvortheile begünstigt und in stetigerer Verbindung mit Paris und dem Auslande, der Rheinstadt manchen Rang ab, aber immer wieder schöpfte die Schule Kraft und Gesundung daher, wo ihr bester Mutterboden war und wo ihr reichstes Erbe ruhte, — aus der Monumentalmalerei.

Mit Recht hat daher auch Fr. Schaarschmidt in seinem letzten Werke „Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im 19. Jahrhundert" jenes Kultivieren der „grossen Kunst" in den Vordergrund gestellt, wie es vor ihm Müller von Königswinter und Wiegand schon gethan, dieser Mauermalerei, die speziell zu pflegen und zu fördern in richtiger Einsicht der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in mustergiltiger Weise sich angelegen sein lässt. Selbstverständlich blühen noch andere Zweige am grossen Baume der dortigen Kunst, hier sei nur erinnert an die Landschaftsmalerei, vom berühmten alten Andreas Achenbach bis auf den jetzt nach Königsberg berufenen kraftstrotzenden Olaf Jernberg, aber weder sie, noch die intime Genremalerei und das Porträtfach, noch die Schwarzweiss-Kunst, noch „Freilicht" oder modern dekoratives Streben sind so bodenständig, so festgewurzelt in Düsseldorf, wie die monumentale Malerei. Denn sie leitet ihren Ursprung zurück auf die beiden ganz grossen, einsamen Sterne am rheinischen Kunsthimmel, auf Cornelius und Alfred Rethel. Die Stellung dieses Paares in der Kunstgeschichte ist bekannt und durch nichts mehr zu erschüttern; wie alle Grossen haben sie unbefugte Nachtreter hinterlassen, verwaschene Kopien ihrer selbst, auf schlechtem Papier und nach abgenutzten Platten; aber auch berufene Nachfolger haben sie gezeugt, Kampfesnaturen wie sie, und fähig, ihre Ideen weiterzupflanzen. So fliessen des tiefsinnigen Cornelius gewaltige Phantasie, die die abstrakte Schönheit der Linie predigt und so grossartig über die Fläche zu verfügen weiss, und Rethel's überquellende Art zu komponieren, sein unverzagtes Zugreifen bei der Naturbeobachtung, abgeändert und abgetönt natürlich, wie es die zeitliche Entfernung und die Varianten in den Aufgaben mit sich bringen, zusammen in der Persönlichkeit Peter Janssen's, der, noch heute im vollkräftigsten Wirken, der Hauptkämpe ist für jene Überlieferungen in Bezug auf die rheinische Monumentalmalerei und ein auserwählter Verbreiter ihrer Lehre und Technik. Aber bei ihm galt es nicht nur, die alten Errungenschaften zu bewahren, er wucherte auch mit dem ihm verliehenen Pfunde. Sehr fühlbar war in Deutschland, im Gegensatz zu ähnlich gearteten klassischen Werken der Renaissance, ja auch gar sehr im Gegensatz zu der Kunstübung der zeitgenössischen Franzosen, die mangelhafte, indifferente Farbe bei den Wandmalereien, das Unvermögen, grosse Flächen in eine koloristische Einheit zu verwandeln und dabei im feinsten Sinne dekorativ zu bleiben. Das gilt für Cornelius, der die Farbe als eitlen Prunk missachtete, gilt für Rethel, der nach dieser Seite nicht abschliessen konnte, und gilt auch für Scharen von Nachfolgern, die wohl aus dem Unvermögen eine Tugend zu machen versuchten und sich ihrer Beschränkung in der Farbe noch rühmten. Hier setzte Janssen, der anfangs wohl unter dem allgemeinen Fehler der Zeit auch mitgelitten, mit seinem Hauptwerk, den Wandmalereien im grossen Festsaal des Erfurter Rathhauses, ein gewaltiges „fiat lux" in die moderne künstlerische Schöpfung, zwang die so lange spröde Farbe ganz in seinen Bann, erzwang durch sie eine koloristische Wiedergeburt der Monumentalmalerei in Deutschland

und schuf in späteren Arbeiten — es sei an die Aulabilder der Düsseldorfer Akademie erinnert — Innendekorationen von den Reizen der Werke bester Hochrenaissance.

Und ein Schüler Janssen's wiederum, der Maler F. Klein-Chevalier, versucht es mit heissem Bemühen und in kräftigem Anlauf, dieser eben skizzierten stolzen Entwicklungsreihe etwas Neues, etwas, das logisch kommen musste, anzugliedern: das modern-soziale Monumentalbild; versucht überzuführen aus dem historisch und kostümlich Überlieferten in Selbsterlebtes und Selbstgeschautes, verlässt im Laufe seiner Weiterentwicklung die Vergangenheit und schildert schliesslich helles Licht und Wirklichkeit. —



F. Klein-Chevalier. Jan Willem besichtigt Grupello's Pläne für das kurfürstliche Schloss in Düsseldorf.

Natürlich vollzog sich dieser Umschwung bei dem Künstler nicht etwa sprunghaft oder plötzlich, zögernd kommt auch bei ihm die Zukunft angezogen, die dem in der zweiten Hälfte der 30er Stehenden noch Grösseres vorbehalten zu haben scheint. Als er in den Jahren 1884—1886 die Düsseldorfer Akademie besuchte, lag eine idyllische Schul- und Jugendzeit hinter ihm, deren sonnige Heiterkeit nur einmal getrübt wurde, als nämlich für den Künstler die Frage der Berufswahl dringlich wurde. In seiner Familie hatte man sich in den Gedanken eingelebt, dass er mit Sicherheit die Offizierslaufbahn erwählen würde, und war durchaus nicht damit einverstanden, als der Sohn mit seinen Künstlerplänen herausrückte. Aber gegen alle Hindernisse setzte er den Beruf durch, den er in sich fühlte, und kam so in Professor Peter Janssen's Lehre, während in der Architekturmalerei der gründliche Adolf Schill sich seiner annahm. Mit Fleiss und Ausdauer

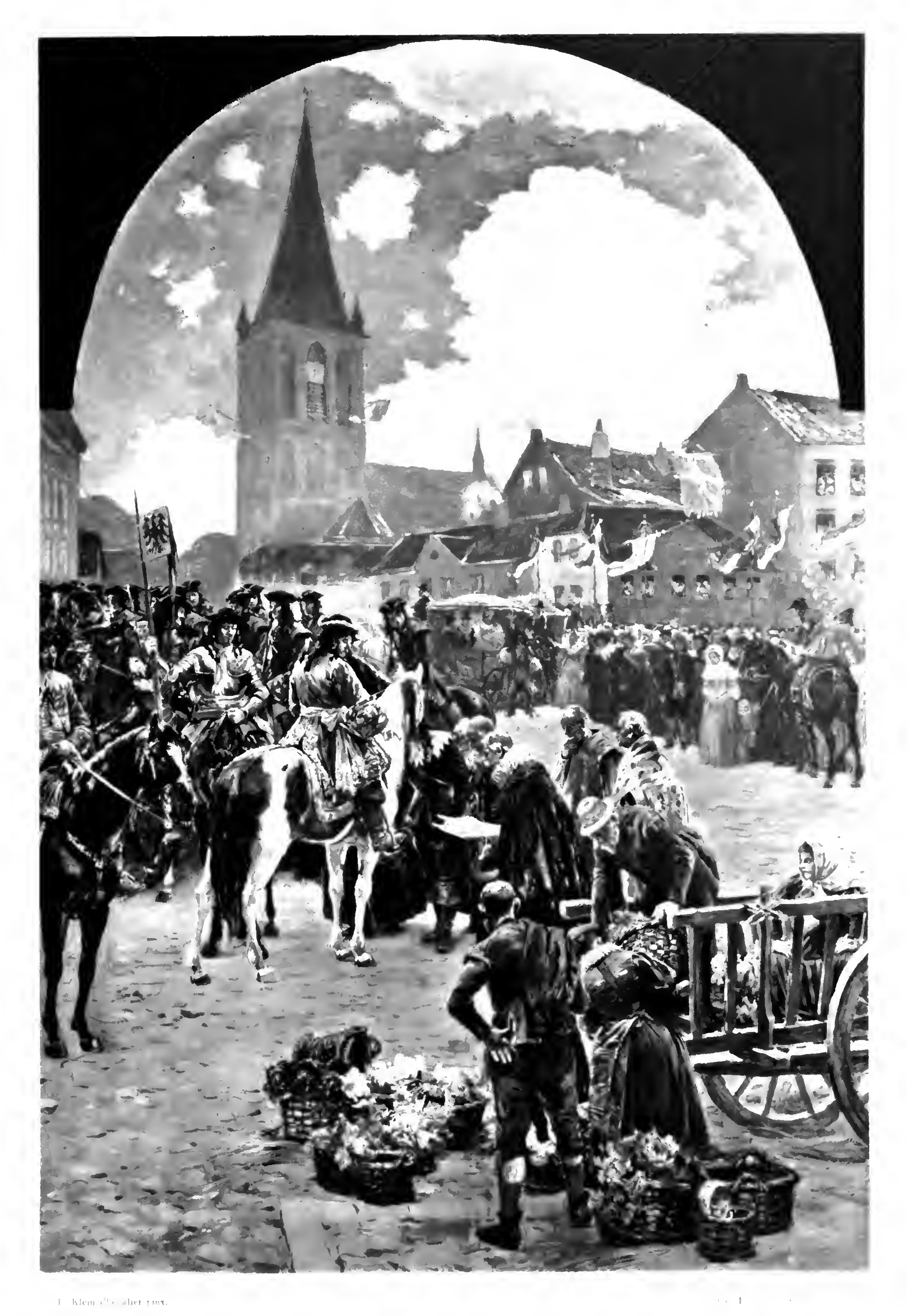


F. Klein-Chevalier. Ölstudie.

legte er hier den Grund zu dem trefflichen Können, das ihn heute auszeichnet, unterstützt von guten Anlagen. Besonders ein untrügliches Auge ist ihm eigen, und wenn John Ruskin seiner innersten Überzeugung gemäss einmal sagt: „Unter hundert Menschen kann einer denken, aber erst unter tausend findet sich einer, der sehen kann“ — so mag aus diesem Grunde schon unser Künstler einen ragenden Platz beanspruchen. — Zu dem heutigen Stande seiner Thätigkeit führt nichts sicherer und zwangloser, als die Geschichte seines Werdens. Unverhältnismässig früh hatte er Aufträge und erfreuliche Erfolge. So gewann er eine Konkurrenz für den Vorhang des Krefelder Stadttheaters und bald darauf den Wettbewerb für ein Fresko im Rathhaus zu München-Gladbach, das die Enthüllung des Nationaldenkmals auf dem Niederwald, von einem Zeitgenossen für die Zeitgenossen geschaut, zur Darstellung bringt. Es will etwas bedeuten, wenn ein junger Künstler sich einen solchen grossen Wurf zutraut. Musste er doch seine Lehrzeit sorgfältigst ausgenutzt haben, um über den grosszügigen Stil, die Gediegenheit der Technik und Wucht der Auffassung zu verfügen, die eine solche Mauermalerei, die der Öffentlichkeit dienen und Jahrhunderte dauern soll, unbedingt für sich beansprucht. Aber er brachte unbewusst noch, und traumhaft vielleicht, seinerseits etwas Neues in diese modernen Menschenmassen, indem er die Sachlichkeit der Darstellung in freiem Licht Allem voranstellt, die Individualisierung durchführt, soweit Luft und Licht es irgend gestatten, und sich frei hält vom üblichen Repräsentationsstil. — Die längere Zeitdauer dieser Arbeit, die zwingende Noth, sorgfältige Kartons vorher zu zeichnen, das Sitzenmüssen von Form und Farbe auf den ersten Wurf, ehe der Mörtel trocknet, zwangen ganz von selbst den Künstler zu einer Kritik und Zucht, die



F. Klein-Chevalier. Ölstudie.



F. Klein-Chevalier pinx.

Besitzergreifung von Bochum durch den grossen Kurfürsten



F. Klein-Chevalier pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hammonia wird von der Germania beschützt



F. Klein-Chevalier. Einäscherung Altona's durch die Schweden.

der Staffeleimaler zu seinem Schaden nicht immer auch an sich übt; so trug die Arbeit Früchte und es mehrten sich dementsprechend die Aufträge. Dekorative Entwürfe grösseren Umfangs für ein Hotel leiteten wieder über zu einem grossen Fresko: „Jan Willem besichtigt Grupello's Pläne für das kurfürstliche Schloss in Düsseldorf", das dem Künstler für den Sitzungssaal des Rathhauses dort vom preussischen Kultusministerium in Auftrag gegeben wurde.

Liegt es in der Natur des gegebenen Themas, dass eine gewisse theatralische lebende Bildermanier, ein geleckter, hohler Pomp, der so oft der Historienmalerei zum Vorwurf gemacht werden muss, auch bei diesem Fresko nicht ganz vermieden wurde, so söhnen andererseits die

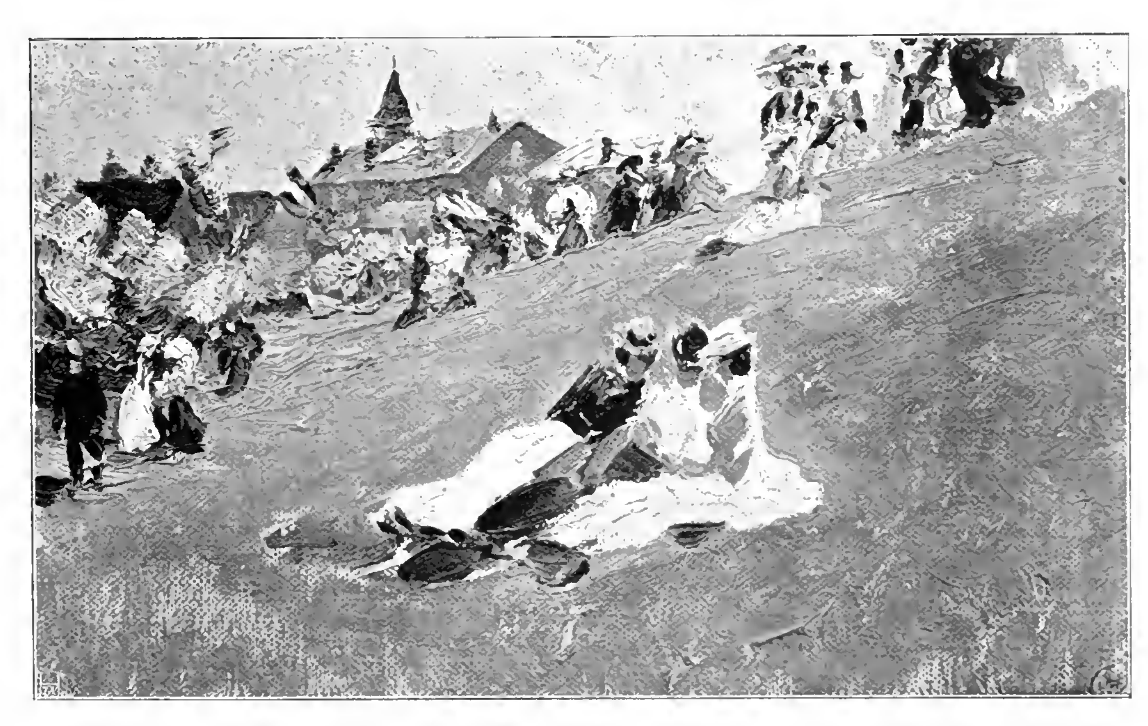


F. Klein-Chevalier. Ölstudie.

unleugbaren malerischen Qualitäten der Darstellung, die Lichtvertheilung und die weit ausladende Flusslandschaft bald mit dem hier Geschaffenen wieder aus. — Im Sinne seines Auftraggebers war das Werk sicherlich bestens gelungen, denn das Kultusministerium stellte Klein-Chevalier sofort vor die neue Aufgabe, den Sitzungssaal des Bergamts zu Halle a. S. mit einem Fresko auszuzieren.

Nach Vollendung dieser Arbeit und nachdem er wiederum glücklich eine Konkurrenz gewonnen, die ihn den Theatervorhang für Essen fertigstellen liess, trat der Künstler von 1893—1894, alter guter deutscher Sitte folgend, seine Romfahrt an. Während er heiter und frohgesinnt, wie so mancher Düsseldorfer vor ihm, seine Tage dort genoss, lernte er gleichzeitig an den Wandbildern, die die Liebe der Renaissance zur Projektion so unvergleichlich geschaffen, dass sie ihr

grosses Erziehungsmittel wurden, sein eigenes Streben auf diesem Gebiet bewusst in den Dienst einer gewollten Einheit stellen. Was der Grundzug aller Wanddekoration war, die Überwindung der starren Mauer, der Freiheitstraum des Eingeschlossenen, das Feld für sein Wünschen und Hoffen zu gestalten nach jeweiligem Können, spiegelte sich hier wieder von den Anfängen der eleganten Quaderwand mit unsichtbaren Fugen, die die letzte Stilisierung der Cyklopenmauer bedeutet, über die Gliederung in Sockel, Mitte, Fries, wie der Hellenismus das Problem auflöste in die Hauptmasse der Menschengestalt und das Depot dieser Kunstrichtung, Pompeji, sie getreu bewahrte in heiteren Phantasien, bis zu der künstlerischen Sehnsucht der Renaissance, wie sie sich ausspricht [in den spielenden Grotesken Raffael's, des Wandmalerkönigs, und seiner Schüler Giovanni da Udine, Perino del Vaga und Giulio Romano. Und die Riesenfresken Michelangelo's in der Sixtina sowohl, wie alle die Wandbilder der vatikanischen Zimmer von Raffael und seinen Genossen dienten sie nicht dem höheren Zweck, das Weltbild der Renaissance aufzurollen vor dem staunenden Beschauer noch nach Jahrhunderten, wie es sich abspielte in Religion und Wissenschaft, in Wunder und Ereignis, ganz besonders auch im realen Leben der Epoche. Und in letzter Hinsicht bot das Land Italia, das unser Künstler weiter planmässig für seine Studienzwecke bereiste, ja so vieles; — da sah er wirklich gemalte Geschichte, weil es einst warmes Leben gewesen war, von Pinturicchio's Fresken in der Libreria zu Siena bis zu Mantegna's realistischem Gonzagacyklus für die Camera degli Sposi im herzoglichen Palast zu Mantua. Aus der Zeit für die Zeiten schaffen, war hier überall die Losung gewesen, und Klein-Chevalier hatte bei seiner Rückkehr in die Heimath das Glück, aus modernster Strömung heraus vor eine recht monumentale Aufgabe gestellt zu werden, wo er nach dieser künstlerischen Überzeugung handeln durfte. Es galt, die Kuppel des Hauptgebäudes der Berliner Gewerbe-Ausstellung von 1896 mit Malereien zu schmücken, und der Künstler



F. Klein-Chevalier. Ölstudie.



F. Klein-Chevalier. Bildnis.

wählte als Thema die moderne Arbeit in ihren Beziehungen zu den Elementen. In erstaunlicher Kühnheit, die die eben geschauten Riesenvorbilder zum Muster nimmt, schuf er hier Gestalten von der Wucht und Tragik der Plastiken Meunier's, passte seine Farben den eigenartigen Lichtverhältnissen der Kuppel äusserst geschickt an und hielt die gigantischen, circa acht Meter grosen Figuren in wirkungsvollen Gruppen zusammen. Dieses Werk machte ihn in den weitesten Kreisen bekannt und immer näher kam er den führenden Elementen seines Spezialfaches. Auf den unblutigen, aber doch oft mörderischen Schlachtfeldern der Konkurrenzen mass er sich mit den Besten seiner Richtung.

So geht er zunächst in Kassel als Sieger hervor bei dem Preisausschreiben einer städtischen Stiftung. Er fertigt für dieselbe eine flotte Farbenskizze: „Die Wiedereinbringung des Kurfürsten Wilhelm in Kassel nach dessen Vertreibung durch Jérôme“ und führt im Hauptbild den leidenschaftlich bewegten Vorgang in den bunten Uniformfarben von Würdenträgern und Soldaten vor einer ernsten Kirchenarchitektur besonnen und einheitlich durch. So weiter in dem Wettbewerb zur Ausmalung des Rathhaussaales in Hamburg, wozu er den Entwurf „Hammonia wird von der Germania beschützt“ einlieferte, der als Freilichtbild von ausserordentlichem Reiz gelobt wurde, — und auch ferner im Wettkampf zu den Bildern des Altonaer Rathhauses, wobei er mit Dettmann und Kampf in enges Stechen kam und er die Entwürfe „Austreibung der Hamburger Armen durch die Franzosen unter Napoleon I.“ und „Einäscherung Altona's durch die Schweden“ wählte. Die „Austreibung“ behandelt den traurigen Vorgang unter Davout's Schreckensherrschaft, als er zu Beginn des Winters 1813, da die Belagerung der Verbündeten unter Bennigsen immer drohender wurde, 20 000 arme Bewohner, die zu ernähren immer schwieriger wurde, aus



F. Klein-Chevalier. Ölstudie.



Austreibung der Hamburger Armen durch die Franzosen unter Napoleon I



Der Genius führt das Glück zu der Stätte des Wohlthuns



F. Klein-Chevalier. Warten auf die Fluth.

ihrer Heimathstadt verweisen liess. Im Vordergrund des Bildes werden die Armen von den preussischen Behörden empfangen und von wohlthätiger Hand gespeist. Die „Einäscherung" schildert die schreckliche Rache, die 1713 der schwedische General Steenbock für das von den Dänen verbrannte Stade an dem seit 1640 unter dänischer Botmässigkeit stehenden unglücklichen Altona nahm. Die entsetzten Einwohner retten ihre geringe Habe auf dem Wasserwege aus dem Flammenmeer. — Die nächste monumentale Arbeit des Künstlers stellt die „Besitzergreifung von



F. Klein-Chevalier. Ausfahrende Fischer.

Bochum durch den grossen Kurfürsten“ dar, und hier dekoriert er zum ersten Mal bewusst, wie die Italiener der Renaissance es ihn gelehrt hatten, den Schauplatz des geschichtlichen Vorgangs mit Hilfe der Architektur. Seine vortrefflichen Studien, die er in der Architekturmalerei seiner Akademikerzeit gemacht hatte, verwertheten sich hier auf's dankbarste bei diesem ansprechenden alten Städtebild, dem allein übrig gebliebenen Stück Wirklichkeit aus jenen vergangenen Zeiten. Die Luftperspektive und den Wolkenzug, der Vollständigkeit halber nicht zu vergessen, malte Gustav Wendling an diesem Bilde.



F. Klein-Chevalier. Bildnis.

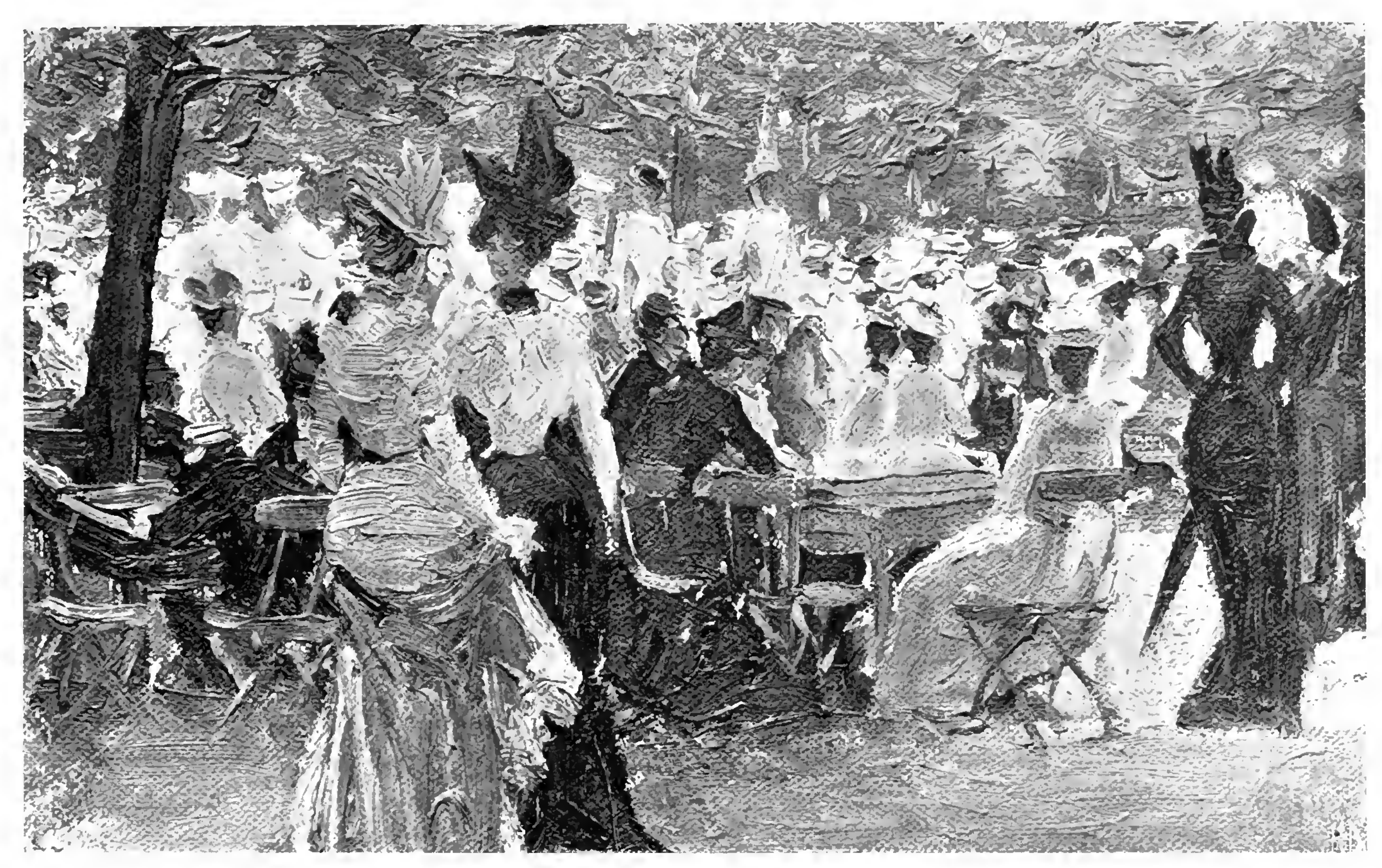
Den einmal für richtig erkannten Weg in Bezug auf den Abschluss des Hintergrundes verfolgt Klein-Chevalier nun konsequent weiter auch in seinen neuesten Arbeiten, in den im Auftrage des Kultusministeriums geschaffenen Bogenbildern für das Rathhaus zu Stolp. Hier wählt er erfreulicher Weise ein ganz schlichtes, modernes Thema und verhilft so endlich der Gegenwart zu ihrem Recht, das ihr solange durch die Historie arg gekürzt war. Frisch greift er in seinem „Marktbild“ hinein in's volle Menschenleben, und — siehe da — es muthet uns interessanter an, als aller Requisitenplunder und Coulissenzauber der Geschichtsmalerei. Flott sind die Gestalten von Käufern und Händlern in das Licht eines frischen Morgens hingesetzt, die rothen Uniformen der Blücherhusaren leuchten aus dem Dunkel eines Thoreingangs uns entgegen, das Gewimmel des Hintergrundes schliessen ernst und ruhig in schönem Gegensatz alterthümliche Architekturen in Ziegelgothik ab. Die Errungenschaften der modernen Malerei, getreue Wiedergabe der Wirklichkeit unter Freilicht und Freiluft, verwerthet hier Klein-Chevalier mit virtuoser Sicherheit und regt vielleicht damit auch den Neu-Impressionismus zu weiterem Streben auf diesem Gebiet an, das ihm ja bislang



F. Klein-Chevalier. Ölstudie.

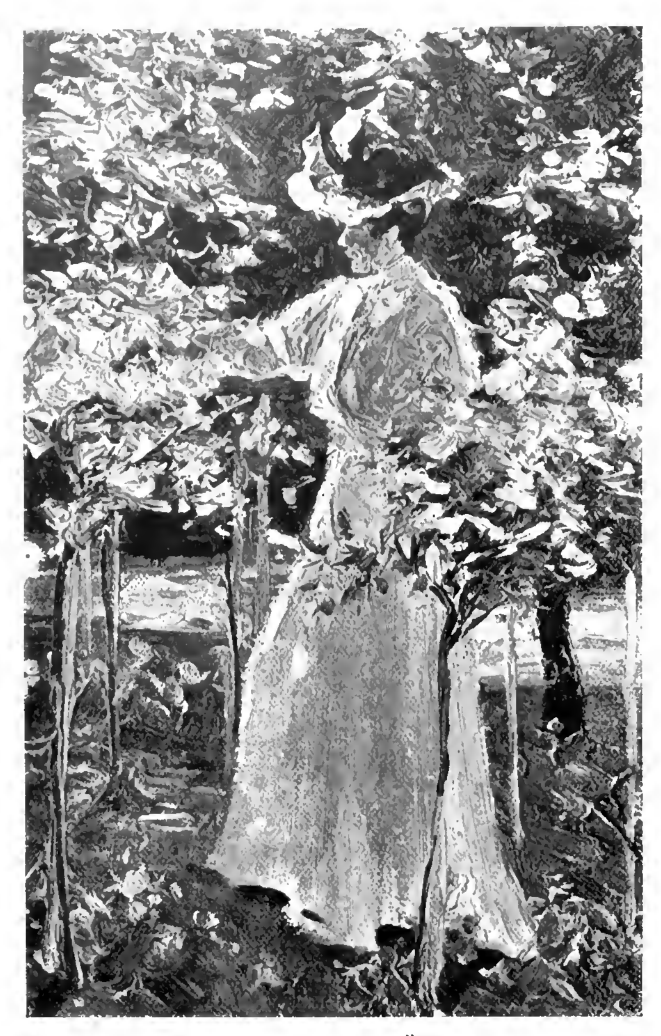
verschlossen war, da offizielle Aufträge von Staat und Gemeinde fehlten, andererseits nur kleine Ausschnitte der Wirklichkeit im Staffeleibild gewöhnlich festgehalten sind und dabei die Studie naturgemäss bevorzugt wurde.

Das letzterwähnte Bild befindet sich auf der diesjährigen grossen Ausstellung zu Berlin; der Künstler ist seit einigen Jahren nach der Reichshauptstadt übergesiedelt. Das in Auftrag gegebene Gegenstück, den Verkehr im Hafen darstellend, ist erst als Karton fertig. Interessant ist es, dass auf derselben Ausstellung ein anderer Janssen-Schüler, Arthur Kampf, der auch schnell in Berlin seinen Weg gemacht und akademische Würden errungen, sich ebenfalls ein modern soziales Thema gestellt hat in seinen drei Kartons zu Wandgemälden für das Kreishaus in Aachen. Und in



F. Klein-Chevalier. Ölstudie.

der That ist es nicht einzusehen, warum nicht monumentale Schilderungen der gewaltig pulsierenden Gegenwart in Arbeit und Verkehr, in Handel und Wandel, auf Markt und Strasse, in Leidenschaft, wie im Idyll, nicht ebenso, wenn nicht besser berechtigt sein sollten, als die Darstellung irgend einer Haupt- und Staatsaktion von anno dazumal, wo bei den allerbesten Vorarbeiten das historisch Unzulängliche jedem Kenner nur zu bald in seiner retrospektiven Hilflosigkeit offenkundig wird. Auf diesem Gebiet haben die heutigen Franzosen mit starkem Wagemuth ein schönes Beispiel gegeben, — es sei erinnert an die Monumentalbilder der Feste der jungen Republik, an die Tagungen der Akademiker im Beisein des russischen Kaiserpaares, wie sie vertreten waren auf der letzten Weltausstellung, an Roll's bahnbrechendes Hallenbild im Pariser Stadthaus etc., — und auf



F. Klein-Chevalier. Ölstudie.

diesem Gebiet halten wir eben auch Klein-Chevalier's Laufbahn für immer weiter aufsteigend.

Neben den hervorgehobenen und im Vorstehenden besprochenen markanten Stufen in der Entwicklung Klein-Chevalier's im Monumentalbild geht noch eine reiche Thätigkeit auf anderen Gebieten nebenher, zu welcher seine mehr dekorativen Arbeiten zwanglos überleiten. Da ist zuerst sein grosses Werk für das Pestalozzihaus zu Berlin, das er auf Bestellung einer edlen Dame, der Frau Baurath W. H., Ehrenmitglieds der Akademie, schaffen durfte, charakteristisch für seine Art: „Der Genius führt das Glück zu der Stätte des Wohlthuns." Die ansprechende Idee ist vortrefflich durchgeführt. Der Künstler schmückt in diesem Falle den Hintergrund durch eine Parklandschaft mit Springbrunnen und weiten Ausblicken; im Mittelgrunde spielen Kinder, während links im Vordergrunde die hungernden Kleinen von den Wohlthäterinnen, deren Züge Porträtähnlichkeiten zeigen, in mütterlicher Fürsorge gespeist werden. Vorne rechts rollt das Glück auf seiner Kugel dahin, Blumen spendend und von einem geflügelten Genius geleitet. Niemand aus der Schar nimmt es wahr, nur der Kleinsten eines erschaut es und streckt ihm sehnsüchtig die Ärmchen nach.

Rein dekorative Zwecke verfolgt sein für Berliner Privatbesitz gemaltes allegorisches Friesstück „Musik", welches auch auf der diesjährigen grossen Kunstausstellung zu sehen ist. Scheint der Farbe hie und da eine grössere Frische zu wünschen zu sein, so ist der Gesamtton durchaus nicht übel, und gewisse Feinheiten des malerischen Ausdrucks versprechen noch Manches für die weitere Entwicklung auf diesem Gebiete. Und dann darf man ja nie vergessen, dass dieses Stück sowohl, wie sein neben ausgestellter Kollege, das Stolper Rathhausbild, doch für ganz bestimmte, eigens dekorierte und durch ihre Architektur für gewisse Wirkungen prädisponierte Innenräume geschaffen sind, deren Eigenart in einer öffentlichen Ausstellung nie erreicht, besten Falles gelegentlich einmal angedeutet werden kann, dass somit derartige Werke eines Theiles ihrer Originalität und Qualität in der Öffentlichkeit des Schausaals verlustig gehen und sie theil- und stückweise meist nur zur Wirkung kommen.

Wie ja umgekehrt dem echten, nicht transportabeln Fresko seine edelste Weihe erwächst für den historisch Denkenden aus Örtlichkeit und umgebender Architektur, die noch dastehen wie zu des Künstlers Schaffenszeiten. —

Das Meer, sein Strandgelände und seine Anwohner haben es unserem Künstler, der oft und gern dort weilt, wo die Wogen rauschen und der Seewind pfeift, schon frühe angethan und zahlreich sind seine Beschäftigungen mit dem dort Erschauten. So brachte die vorjährige grosse Berliner uns seine: „Ausfahrenden Fischer“, eine gut gesehene und von einem berufenen Wirklichkeitsschilderer wiedergegebene alltägliche Szene aus dem schweren Beruf der Seeanwohner. Wasser und Wogenschwall auf diesem Bilde malte Karl Becker.

Auch das moderne Seebadeleben hatte immer Klein-Chevalier's grosses Interesse erregt und schier zahllos hängen seine flotten Studien zu diesen Sachen an den Wänden seiner sehr geräumigen Atelierpiecen. Zunächst wurde ein grosses Bild: „Spielsaal in Ostende“ fertiggestellt nach vielen sorgfältigen Einzelstudien, die das Beleuchtungsproblem, das der Künstler sich hierbei vorgenommen hatte, der Kampf zwischen dem hereinbrechenden Morgenlicht und dem fahlen Schein der Lampen bei überhitzter und verbrauchter Luft, sollte es der Wirklichkeit gerecht werden, unbedingt nöthig machte. Es gelang, einen Innenraum von interessantester Lichtwirkung und zugleich ein Sittenbild ersten Ranges zu schaffen. Denn dadurch, dass die bei dergleichen Darstellungen so beliebten Theatereffekte vermieden werden, die eventuelle Tragik, die die Handlung zeitigen kann, durch ein mit verschlungenen Händen rechts nach Aussen sich entfernendes Paar nur angedeutet, alle billigen Polemiken gegen das Laster des Spiels im Bilde aber vermieden werden, erhält letzteres einen hohen Grad von Sachlichkeit und Objektivität und erfüllt seine Aufgabe als ernste Sittenschilderung. — Sind die Vorstudien dieser besprochenen Arbeit mehr einzeln figural und zeichnerisch individualisierend, so führt uns die lange Reihe seiner neuesten Skizzen aus dem Seebade- und Strandleben mehr ganze Gruppen vor, geschaut im Rythmus ihrer Bewegungen, im Spiel von Sonnenlicht und Seewind auf Kleidern, Schirmen und Kopfbedeckungen. Da lagern sie in den Dünen, promenieren längs des Strandes, ruhen in ihren Körben und flirten, oder sitzen am Erfrischungsort, dem Tanz zuschauend und der Kapelle lauschend, — immer aber sind sie aufgefasst und durch den flinken Pinsel festgehalten nur im Sinne der Gesamtwirkung, als Äusserungen und Probleme des freien Lichteffektes. So predigen auch alle diese Blättchen die sich in immer weitere Kreise verbreitende



F. Klein-Chevalier. Bildnis von Frau F. Klein-Chevalier.

Erkenntnis, dass es auch eine ernste, soziale — und schliesslich auch eine recht lohnende Aufgabe für die Kunst sein kann, die Hygiene von Luft, Sonnenlicht und Bewegung zu lehren und zu verbreiten mit ihren dankbaren Anschauungsmitteln. — Und zu dieser farbenfreudigen Freilicht-Eurythmie fehlt uns nicht der Centralpunkt, das grosse, von scharfem Wind durchsauste Strand- und Dünenbild, auf dem das Leben am baltischen Ufer in seiner landschaftlichen Eigenart auf's lebendigste wiedergegeben und das bestimmt ist, die Wand eines Kurhauses dort oben bald zu schmücken.

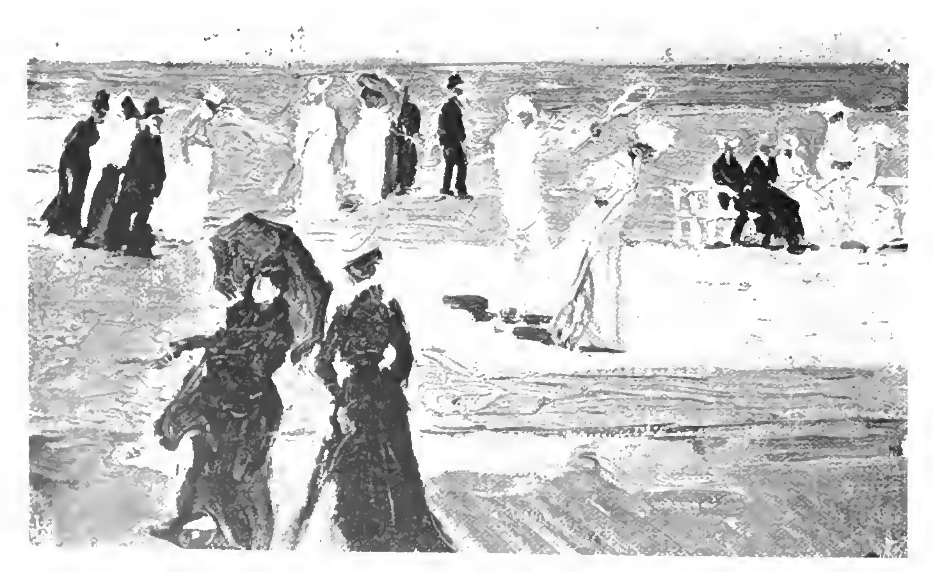


F. Klein-Chevalier. Ölstudie.



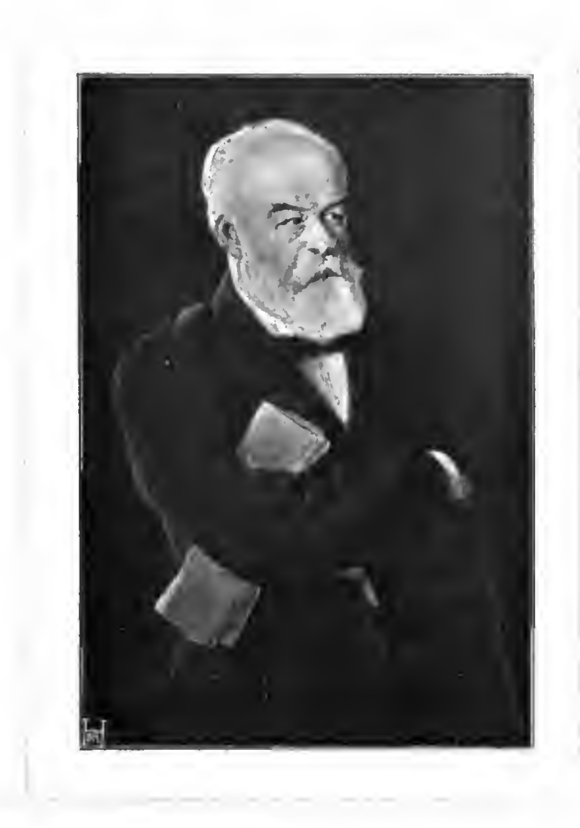
F. Klein-Chevalier. Ölstudie.

Auf den Romaufenthalt Klein-Chevalier's müssen wir noch einmal zurückkommen. Erhielt er dort, wie gezeigt, von den Wand-Bildern der Renaissance Anregungen und Lehren, die unmittelbar für ähnliche Aufgaben aus der Gegenwart benutzt werden konnten, so reizten den Künstler auch die Spuren des antiken Lebens, sich in seine Eigenart zu vertiefen und ihre längst entschwundene Form im Bilde wieder erstehen zu lassen. Tritt aber aus der Renaissancewand der Mensch schon deutlich uns entgegen, schält er sich heraus in seiner Eigenart und berichten jene Flächen entweder rein sachlich vom Leben



F. Klein-Chevalier. Ölstudie.

des Staatsmanns, des Condottieri, Prälaten oder Kirchenfürsten, oder lassen sie uns deren Geistes einen Hauch verspüren aus dem Groteskenschmuck der Räume, die sie täglich benutzten, aus ihren Lieblingsarabesken und ornamentierten Wappen, aus Madonnen und Heiligen, die Züge ihres privaten Lebens oder Typen ihrer persönlichen Umgebung wiederspiegeln, — so verhält sich die antike Wand gänzlich schweigsam vor dem Forschenden. Ihre Säulensysteme und inkrustierte, bunte Steinlagen, ihre Fabelwesen und Göttergestalten standen den Urbewohnern genau so unpersönlich gegenüber, wie dem heutigen Beschauer, sie verrathen nichts von dem persönlichen Leben der längst Dahingegangenen, denn sie sind der Ausdruck eines unpersönlichen, die gesamte antike Welt umspannenden, rein objektiven Kunstgewerbes. Somit ist der moderne Künstler, wenn er ein Bild nach dem antiken Leben malen und den Zeitton treffen will, vorwiegend auf archäologische Studien angewiesen. Auch Klein-Chevalier nützte den reichen Besitz Roms an Plastiken und Skulpturen für sich mit fleissigem Zeichnen nach ihnen aus. Die Frucht dieser Arbeiten war ein grösseres Bild „Der Tod der Agrippina“, nachmals viel bemerkt auf den verschiedensten Ausstellungen durch seine exakte Wiedergabe antiker Typen, noch mehr bemerkt aber die Schilderung des schlimmen Sohnes der Agrippina, die Studie „Nero von Bacchantinnen umringt“ als echtes Sittenbild.



F. Klein-Chevalier.
Bildnis Professor Schmoller's.

Für den Rathhaussaal zu Essen malte der Künstler das Bild „Unerwarteter Besuch Kaiser Wilhelm's II. in der Stadtverordnetenversammlung zu Essen a. d. Ruhr“; vor zwei Jahren auf der grossen Berliner Kunstausstellung erregte dieses Bild durch den aktuellen Vorgang, den es darstellt, die allgemeine Aufmerksamkeit, wie auch den Streit der Meinungen, da es sich hier um die künstlerische Fixierung einiger bekannter, an hervorragender Stelle stehender Persönlichkeiten handelte. War der Künstler bei der Hauptfigur Seiner Majestät leider nur auf Erinnerung und Photographien angewiesen, so gelang ihm trotz des kleinen Kopfformats die Treue der Individualisierung bei Krupp und den Mitgliedern des Kollegiums um so besser, und in ferner Zukunft wird das Bild für die Stadt Essen ein Dokument von historischer Treue und Gewissenhaftigkeit vorstellen. Die Hauptfarbenskizze malte den Vorgang erheblich bewegter und ungleich spontaner als die definitive Ausführung, an der die geschickte Raumverteilung und hübsche Lichteffekte zu rühmen sind.

Zeigt schon dieses Werk die sichere Beherrschung aller Mittel, die der Porträtmaler gebraucht, so lehrt ein Blick über die von Klein-Chevalier geschaffene lange Reihe der Einzelporträts, dass

er seine Entwicklung als Bildnismaler früh und rasch vollendet hat. Von zahlreichen Aufträgen gefördert, gliederte er das Porträtieren seiner sonstigen künstlerischen Thätigkeit gleichwerthig an und schuf sich in dieser Kunstart, die im Allgemeinen ein genaues Durchführen erfordert, ein Gegengewicht zu seinen Bethätigungen auf der grossen Fläche, die leicht in ihrem raschen Zuge und flotten Draufgehen zu Flüchtigkeiten im Zeichnen wie im Modellieren verführen können. An



F. Klein-Chevalier. Bildnis.

der geringen Kunstkultur und noch so wenig vorhandenen Kunsterziehung der Zeit liegt es, wenn auch Klein-Chevalier die Erfahrung nicht erspart blieb, dass gerade die Porträts, die ihn künstlerisch am meisten befriedigten, im Durchschnitt — rühmliche Ausnahmen gibt es ja — den lauesten Beifall der Auftraggeber fanden, während konventionelle, auf möglichst grosse Ähnlichkeit hin gemalte Alltagsbildnisse immer ihre lauten Lober hatten. Aber auch mit dieser Erkenntnis hat er sich abgefunden, ist er selbst geblieben und seinen eigenen Weg gewandelt. Dieser führte ihn



F. Klein-Chevalier pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Musik (Dekoratives Gemälde für ein Musikzimmer)



Unerwarteter Besuch Kaiser Wilh...
in der Stadtverordneten-Versammlung zu Es...


F. Klein-Chevalier. Ölstudie.

1899 in das Land des Dollars, wo ihm, speziell in New-York, eine Anzahl Porträts in Auftrag gegeben waren. Diese Typen der dortigen Gesellschaft, kühle, selbstbewusste Geschäftsleute und schöne, aber höchst reservierte Frauen, lagen der Eigenart unseres Malers besonders gut und er schuf bei seinem Amerika-Aufenthalt eine rassenpsychologisch interessante Galerie, die — bedingt es etwa nur die Ähnlichkeit der Objekte — manches mit den viel bewunderten Schöpfungen John S. Sargent's gemeinsam hat und von der unsere Abbildungen einige Beispiele geben.

Nach Bekanntwerden dieser Schöpfungen fasste Klein-Chevalier auch bald festen Fuss als Maler der besten Berliner Kreise, und vor seiner reichhaltigen Kollektion im Kunstsalon Schulte konnte man unschwer das eingehende Interesse heraushören und herausfühlen, das ihm weitere Gruppen der Gesellschaft jetzt entgegenbringen. Um einige bekanntere Persönlichkeiten namhaft zu machen, nennen wir die schon bei dem dekorativen Entwurf „Das Glück an der Stätte des Wohlthuns“ erwähnte, verdiente Philanthropin und Förderin der Wissenschaft, Frau Baurath W. H., Ehrenmitglied der Akademie, in repräsentativer Auffassung, im Ordensschmuck auf einem Lehnsessel für eine ihrer Stiftungen. Auch die Porträts der Gebrüder v. R. zeigen diese offizielle Pose; hohe Beamte, die Würde wie Bürde selbstbewusst und unbefangen zur Schau tragen. Anders das Bild des Professors Schmoller, das den Gelehrten im schlichten Alltagsgewande zeigt, wie er etwa vor seinen Hörern sich auf das Katheder begibt. Hiebei hat sich der Maler eine interessante Aufgabe gestellt, indem er das Haupt von hinten belichten lässt und so die Züge aus dem hellen Haarhintergrund herausmodelliert. Weiter anzuführen wäre das Bildnis des Geheimraths Freiherrn v. H. und das noch im Atelier befindliche Porträt des Professors v. Behring, des berühmten Finders des Diphtherieserums und Gewinners des


F. Klein-Chevalier. Traum eines Ritters.



F. Klein-Chevalier. Im Grünen.

Nobel-Preises. — Eine Reihe noch nicht vollendeter Arbeiten birgt zur Zeit das Atelier des Künstlers. Von seinen Damenporträts seien nur erwähnt das interessante Bild der Gattin des Malers und ein Freilichtexperiment von ganz sezessionistischem Wagemuth, das hoch moderne Konterfei des Fräulein v. S. Während die ganze Figur im Dunkeln bleibt, fällt das Spiel des Lichtes voll von rückwärts auf das herrliche Goldhaar der Dame, hier eine neue Sonne erzeugend, die ihre roth-goldenen Reflexe geheimnisvoll über die scharf herausmodellierten, dekolletierten Linien des Nackens, der Schulter und des Oberarms herabsendet. Das Gesicht kommt unter der breit ausladenden modernen Frisur so ganz in den Schatten und eine eigenartige, weltabgewandte Innerlichkeit scheint zu weben auf diesem seltsamen Inkarnat unter der Tiara von goldnen Haaren.

Zeigt dieses Porträt auf's deutlichste, mit welchem Interesse Klein-Chevalier die Bestrebungen der Modernen verfolgt und ihr Rüstzeug sich angeeignet hat, so kann man in einigen in jüngster Zeit entstandenen Genrebildern diese Absichten noch um so kühner verwirklicht finden. Nicht etwa, dass der Künstler, wie mancher der neuesten Stürmer und Dränger, die Wirklichkeit anschaute in der Neurose, in thatsächlich vorhandenen oder erkünstelten Halluzinationen des Sehnervs, oder gar in jener unheimlichen Art des Farbenrausches, wie ihn das Pflanzengift „Mescal“ erzeugt bei seiner Verwendung in den religiösen Zeremonien der Indianer Nordmexikos; — weit entfernt von solchen Übertreibungen hat der Maler nur seinen Platz an der Sonne gesucht und unbefangen und wahrheitsgemäss die Wunder geschildert, die sich dort ihm offenbarten. So in dem



F. Klein-Chevalier. Ölstudie.

ausserordentlich farbenfrohen „Traum eines Ritters“, wo ein gewappneter Jüngling in köstlicher Sorglosigkeit in der prallen Sonnengluth träumt, während aus dem nahen Grün ein Nixlein ihn neugierig betrachtet und ein anderes bukolisches Geschöpfchen ihn zu bekränzen sich anschickt. Wunderbar spielen die grünen und violetten Wechsellichter, die Laub und Wiese in dem Grau der alten Eisenrüstung reflektieren, über Schulterberge, Kürass und Schenkelsicherung, und geheimnisvoll leuchten die Aktgestalten in paradiesischer Reinheit aus dem Laubdunkel des Hintergrundes. Eine kindlich frohe, idyllische Heiterkeit liegt über dem Ganzen ausgegossen und doch sieht man auf den ersten Blick, dass das Lichtproblem zu allererst es war, das den Maler lockte, an diesen Vorwurf heranzugehen, der sich im Verlauf der Arbeit zu dieser liebenswürdigen Genre-Idee erst auswuchs. In ähnlich farbenreicher Weise ist das Spiel des Sonnenlichts durch Laub und Zweige auch noch auf dem Bilde zweier jungen Mädchen festgehalten, die im Grünen süssem Nichtsthun sich hingeben, eine der letzten Arbeiten in des Künstlers Werkstatt. — Auch das Nicht-Wohlwollen wird zustimmen müssen, wenn Klein-Chevalier's Fleiss und Emsigkeit gerühmt werden angesichts dieser erstaunlich reichhaltigen Thätigkeit. Hat er im Drang der Geschäfte und bei der Eile, die gewisse Aufträge erheischten, sich sogar gezwungen gesehen, wie in den einzelnen Fällen angeführt wurde, mit Mitarbeitern zu arbeiten, so ist diese Schnellproduktion auch im einzelnen manchen Stücken seines Werkes nicht zum Vortheil ausgeschlagen. Entschiedenen Gewinn jedoch brachte ihm im ganzen seine hochgesteigerte und streng angespannte Thätigkeit, indem er von Bild zu Bild seinen Formenschatz virtuoser handhaben und seine Technik freier und zwangloser beherrschen lernte. So konnte er sich, wie wir zu zeigen versuchten, vor jeder neuen Aufgabe auch neue Ziele stellen, und in diesem Weiterstreben sehen wir auch die Sicherheit — soweit bei unsern unsicheren menschlichen Angelegen-



F. Klein-Chevalier. Bildnis.



F. Klein-Chevalier. Strandpromenade.

heiten überhaupt davon die Rede sein kann —, dass die Zukunft diesem Künstlerleben noch reichere Ernten vorbehalten hat.

Klein-Chevalier's Kunst hat etwas Kühles. Nie geht sein Temperament mit ihm durch, immer steht er über seinen Stoffen und Motiven und vergisst auch nicht die Distanzen. Es ist etwas spezifisch Norddeutsches, was aus seinen Werken spricht, aber wenn er auch mehr mit dem Verstande, als mit dem Herzen sieht, so bleibt ihm gerade dadurch seine Objektivität um so mehr gesichert. Vom Volke denkt er, wie einige Töne, die er in seinen Bildern modernen Inhalts angeschlagen hat, ahnen lassen, mit derselben Achtung, die in seines grossen Meisters Peter Janssen wunderbarer Allegorie „Der Weg des Lebens", die wir heuer in der Düsseldorfer Ausstellung bewundern, fast religiös ausklingt; von der Menge murrt er wohl mit Friedrich Nietzsche „Hole sie der Teufel und die Statistik". — So ist er seinen eigenen Weg gegangen und so steht er heute vor uns, nicht, dass er es schon errungen hätte oder dass er schon vollkommen wäre, er jagt ihm aber nach. Kein Ikarus mehr, der auf dem Sonnenpfade noch abstürzen kann, aber ein seiner selbst sicherer, in sich gefestigter Lynkeus, auf des Lebens Höhe:

„Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt"

und auch dieses Künstlerherz jauchzt hoffnungsfroh des Thürmerliedes Schlussakkord:

„Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehen,
Es sei, wie es wolle,
Es war doch so schön." —

